



Maite Paliza Monduate es profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Salamanca, acreditada a catedrática de Universidad, investigadora principal del grupo de investigación: 'Arte, Arquitectura, Urbanismo e Ingeniería. Siglos XIX-XXI' y directora del Máster en 'Evaluación y Gestión del Patrimonio Histórico-Artístico' de dicha universidad.

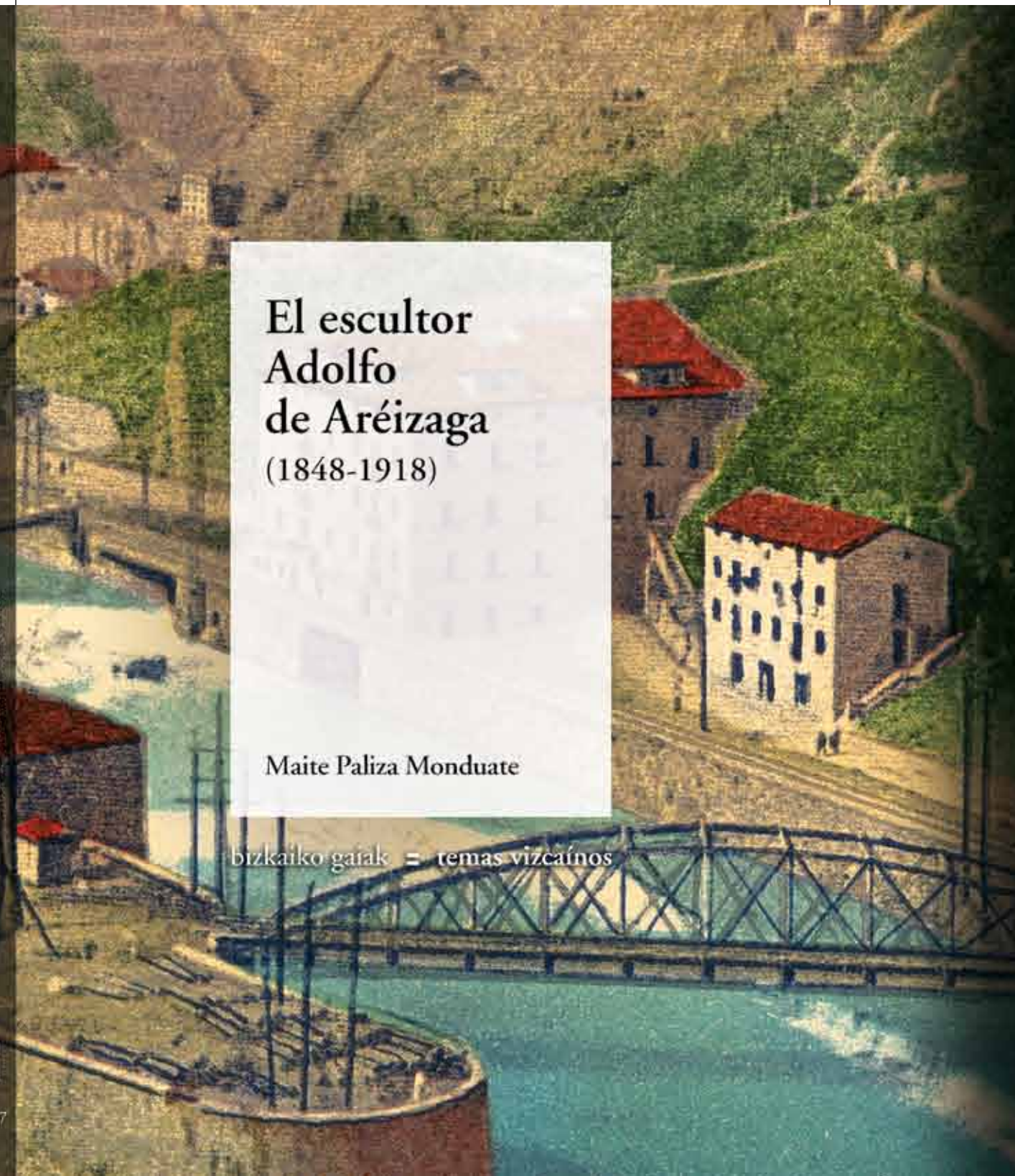
Especialista en la arquitectura de los siglos XIX y XX, cuenta en su haber con más de un centenar de publicaciones. Entre ellas títulos específicos sobre la arquitectura vasca de ese período como: *Manuel María de Smith Ibarra. Arquitecto 1879-1956*, *El arquitecto Rafael de Garamendi y la residencia 'Rosales'* o *La sede del Puerto de Bilbao. El arquitecto Julián de Zubizarreta y el Hotel de los Olabarri*.

Ha publicado también libros y artículos sobre la escultura de las dos últimas centurias tales como *Bernabé de Garamendi, un escultor bilbaíno (1833-1898)* en esta misma colección (1999); 'Un solar emblemático del Bilbao decimonónico. Distintos proyectos para los terrenos del Convento de San Agustín y el Monumento a los Caídos en la Primera Guerra Carlista del Cementerio de Mallona' en *Bidebarrieta* (2000); 'El sepulcro de Pío Bermejillo Martínez-Negrete, una obra "perdida" de Agustín Querol' en *Goya* (2006); 'El mausoleo de las víctimas de la tragedia del Teatro Circo del ensanche de Bilbao. Interacciones entre la escultura conmemorativa y la funeraria' en *Liño* (2010).



El escultor Adolfo de Aréizaga
Maite Paliza Monduate

436-437

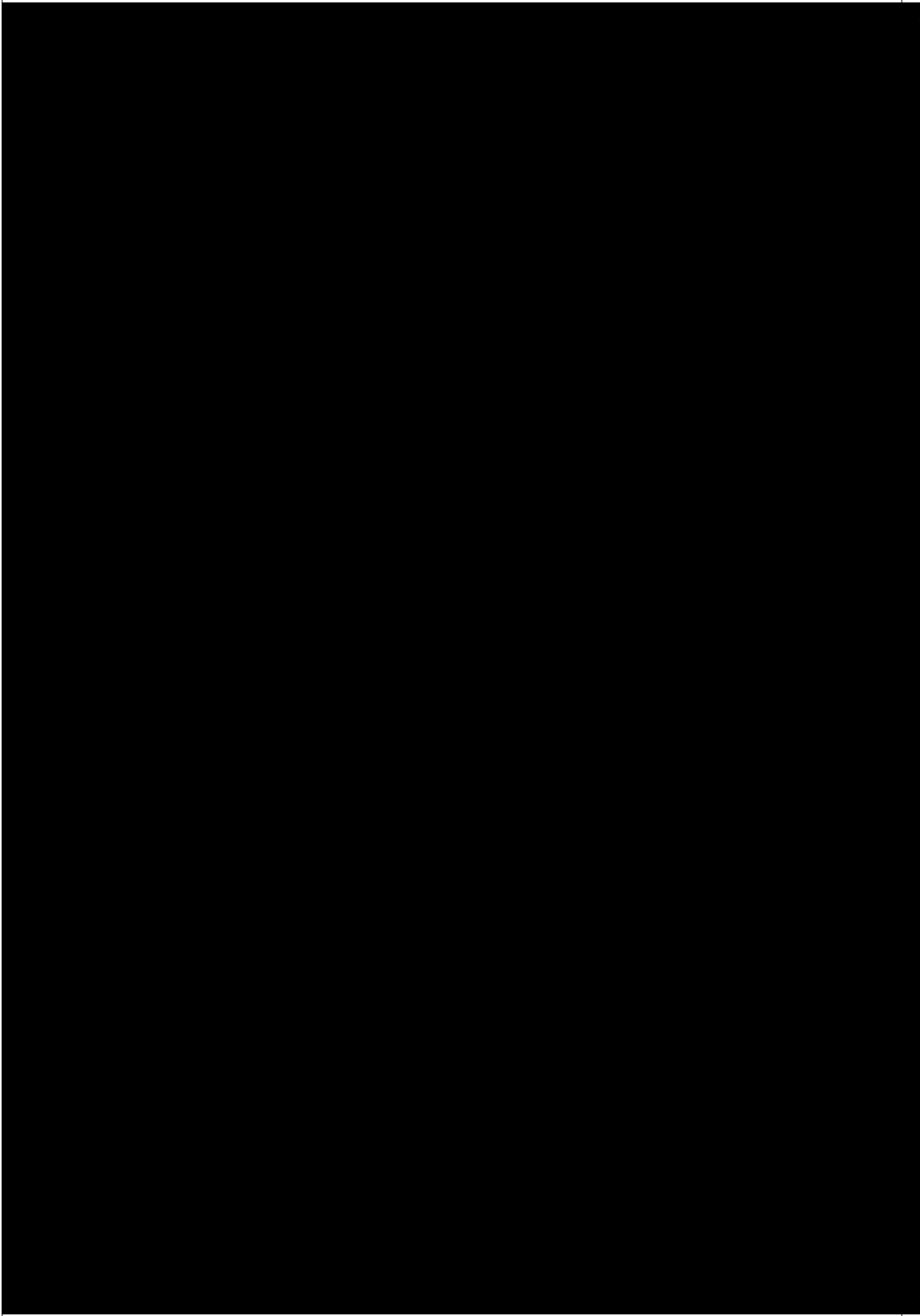


Lehenengoz argitaratzen da eskulturrako aitzindari bati eskainitako liburu bat Bizkaian eta Euskal Herrian.

1873an hiru besterik ez ziren Bilbon erregistraturiko eskultoreak; eurotako bat Adolfo de Aréizaga eta Orueta zen (1848-1918). Bilboko Gizakunde plazan jaio zen eta Madrilen eta Erroman ikasi zuen. Italiar hiriburuan Marcial Aguirre eskultore bergararraren etxean bizi izan zen eta Jerónimo Suñol izan zuen maisu; hiri horretan Joaquín Sorolla, Jose Echenagusia, Anselmo Guinea eta beste pintore eta artista euskaldun eta espainol askorekin izan zituen harremanak.

Artista ia ezezagun honen ekoizpen-lanaren barruan, lan hauexek dira aipagarrienak: Casilda de Iturrizar eta Tomás Epalza filantropo bilbotarren eskultura-erretatuak, 1875ean eginak biak, hiru urte geroago zizelkaturiko eskultura saila, alegia, "Arratiako jauntxoa", Txoriherriko Neska", Orozkoko Baserritarra", "Etxekoandrea" –Egun Portugaleteko Canilla parkean kokatuak–, eta, orobat, lau urtaroei eskainitako eskultura alegorikoak edo Kallagorriko Matrona (1878), Errioxako oroitzapenezko monumentu zaharrena.

Eskultorez aparte negozio-gizon ere izan zen eta lanbide horretan Mañariko marmol-harrobia ustiari zuen, eraikinak egin zituen hala Bilbon nola Ondarroan Ricardo Bastida eta Pedro Guimón arkitektoekin batera eta Banco de España (Madril) ohorezko eskailera egin zuen, Carrarako marmolez egindako lan monumental bera, zeina burutzeko Aréizagak batzuetan idi-gurdiak erabili behar izan zituen bere Bilboko tailerretatik piezak garraiatzeko.



Colección BIZKAIKO GALAK - TEMAS VIZCAINOS
editado por **bbk**

www.bbk.es

**El escultor
Adolfo
de Aréizaga
(1848-1918)**

Maite Paliza Monduate
436-437

bizkaiko gaiak = temas vizcaínos

Imagen de la portada y contraportada: Bilbao. Isla de San Cristóbal y barrio de La Peña donde estaba situada la casa-taller 'Pozondo' del escultor Adolfo de Aréizaga.

Nota de la autora:

Mi gratitud hacia los nietos y bisnietos de Adolfo de Aréizaga Orueta por la amable colaboración y la cálida acogida que me dispensaron en todos los casos. Asimismo, doy las gracias al personal de los archivos, bibliotecas y museos consultados por su eficiente e inestimable ayuda, al igual que a las instituciones y a los coleccionistas que pusieron sus obras a mi disposición.

Depósito Legal: BI-2452-11

ISBN: 978-84-8056-309-3

Imprime: GESTINGRAF

Cº de Ibarsusi, 3 – 48004 Bilbao

Por primera vez se publica un libro dedicado a un pionero de la escultura en Bizkaia y en el País Vasco.

En 1873 sólo había tres escultores registrados en Bilbao, uno de ellos era Adolfo de Aréizaga y Orueta (1848-1918). Nacido en la bilbaína plaza de La Encarnación estudió en Madrid y Roma. En la capital italiana vivió en la casa del escultor vergarés Marcial Aguirre y tuvo como maestro a Jerónimo Suñol; en la ciudad del Tíber se relacionó con Joaquín Sorolla, José Echenagusía, Anselmo Guinea y otros muchos pintores y artistas vascos y españoles.

Dentro de la producción de este artista casi desconocido destacan los retratos escultóricos de los filántropos bilbaínos Casilda de Iturrizar y Tomás Epalza realizados en 1875, la serie de esculturas costumbristas esculpidas tres años después: ‘Jauntxo de Arratia’, ‘Neska del Txoriherri’, ‘Baserritarra de Orozko’, ‘Etxekoandre’ –ubicadas en la actualidad en el parque de La Canilla de Portugalete–, así como sus esculturas alegóricas dedicadas a las cuatro estaciones del año o la Matrona de Calahorra (1878) que es el monumento conmemorativo más antiguo de La Rioja.

Además de escultor fue todo un hombre de negocios y como tal explotó la cantera de mármol de Mañaria, levantó edificios tanto en Bilbao como en Ondarroa junto a los arquitectos Ricardo Bastida y Pedro Guimón y llevó a cabo la construcción de la escalera de honor del Banco de España (Madrid) una obra monumental realizada en mármol de Carrara en el año 1891 y para la que Aréizaga tuvo que recurrir en ocasiones a carros tirados por bueyes para el transporte de piezas desde sus talleres bilbaínos.

A. José Ramón Nieto González, in memoriam

INTRODUCCIÓN

DURANTE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS DEL SIGLO XIX Y las primeras del XX, Bilbao vivió una fase de esplendor que se manifestó en la economía, la industria, el comercio, las artes y la cultura. Fruto de esa coyuntura y del Plan de Ensanche, aprobado en 1876, la villa experimentó una gran transformación y mejoró notablemente su equipamiento en todos los órdenes. No hay duda de que la bonanza económica y el contexto histórico favorecieron este proceso, pero no es menos cierto que en esos años la ciudad contó con un gran número de hombres brillantes, cuyas iniciativas conjuntas o individuales contribuyeron a aquel engrandecimiento. Así, cuando repasamos la biografía y la trayectoria de muchos personajes de la época quedamos sorprendidos por su espíritu emprendedor, la audacia de algunas de sus actuaciones, su amplitud de miras y, a la postre, el éxito conseguido.

En cierto modo, Adolfo de Aréizaga fue uno de ellos. En primera instancia consiguió brillar dentro de la escultura en un momento en el que casi no había tradición en esta disciplina en Bilbao. En 1873 sólo figuraban registrados en la ciudad tres escultores: Bernabé de Garamendi (1833-1898), Marcos Ordozgoiti (1824-1875) y el propio Adolfo de Aréizaga (1848-1918)⁽¹⁾. El primero pasa por ser la figura más destacada de la escultura decimonónica vizcaína⁽²⁾. El segundo, alavés de nacimiento,

estuvo afincado en la capital vizcaína⁽³⁾. Por último, el protagonista de este libro que pertenecía a una generación más joven, recién llegado de Italia, empezaba por entonces su andadura profesional. Asimismo la nómina de escultores notables era muy reducida en todo el País Vasco. Destaca entre todos ellos el bergarés Marcial Aguirre (1840-1900)⁽⁴⁾, amigo de Aréizaga.

Adolfo de Aréizaga, pese a la indudable calidad de sus trabajos escultóricos y haber conseguido abrirse camino en el mundo artístico en un breve lapso de tiempo, pronto se orientó hacia otros derroteros, consiguiendo en cierto modo “reinventarse” y triunfar en su nueva faceta como contratista. Hay algo épico en alguna de las actuaciones que llevó a cabo como tal, pues ciertamente impresiona que un contratista de Bilbao, desconocido en Madrid, se hiciera con la construcción de la escalera de honor del Banco de España, uno de los edificios más grandiosos erigidos en la capital en el último cuarto de la centuria decimonónica. El dato es por sí solo sorprendente e igualmente, habría que calificar de titánico el esfuerzo que supuso la obra y el traslado de las piezas desde Bilbao a Madrid, puesto que, aunque normalmente se hizo por ferrocarril, algunas hubo que transportarlas en carros tirados por bueyes.

Son muy pocas las publicaciones que han abordado, aunque sea de forma marginal, la escultura de las últimas décadas del siglo XIX en Bizkaia. Esta carencia afecta sobremanera a la primera etapa que es cuando se sentaron las bases que después fructificarían en artistas como Francisco Durrio (1868-1940), Nemesio Mogrobejo (1875-1910), Higinio de Basterra (1876-1957), Quintín de Torre (1877-1966), Moisés de Huerta (1881-1962), etc. Éstos empezaron a ejercer como tales en los últimos años de la centuria o en los albores del siglo XX, momento en el que hubo un salto cualitativo y cuantitativo en esta disciplina en Bizkaia⁽⁵⁾. Este libro rescata del olvido⁽⁶⁾ a un artista relevante del Bilbao decimonónico.

1848: NACE UN ESCULTOR

ADOLFO DE ARÉIZAGA⁽⁷⁾ NACIÓ EN BILBAO EL DOCE de noviembre de 1848⁽⁸⁾. Era hijo de Santiago de Aréizaga Inchaurreondo, natural de la localidad guipuzcoana de Tolosa, y de Pascuala de Orueta e Yturrioz, natural de la anteiglesia de Begoña, quienes habían contraído matrimonio en la Iglesia de los Santos Juanes de la capital vizcaína el diez de marzo de 1847. Su domicilio estaba en la Plaza de la Encarnación N° 2⁽⁹⁾, escenario vital de la infancia, la adolescencia y parte de la madurez del escultor. Tuvieron ocho hijos: Adolfo Millán (1848), Mauricia Leandra (1851), Domingo Silvestre (1854), los mellizos Atanasio y María Flora (1857), Ricardo Segundo (1852), Telesforo (1865) y Josefa Ciriaca (1867).

La familia paterna del artista era de origen guipuzcoano. Así, sus abuelos, Tomás de Aréizaga y María Bautista Inchaurreondo habían nacido en Berástegui⁽¹⁰⁾. Entre sus ancestros cabe mencionar a Bernardo de Aréizaga y Zandategui (1593-1661), caballero de Santiago y Primer Barón de Aréizaga⁽¹¹⁾. De hecho, el progenitor del escultor fue el primero de este linaje en establecerse en Bilbao. Se desconoce la fecha exacta en la que se instaló en nuestra villa, pero hay constancia de que ejerció aquí como zapatero y alpargatero⁽¹²⁾. Sin embargo, con el tiempo prosperó y cambió de profesión, pues en los años

setenta era carretero, dedicándose al transporte⁽¹³⁾, y regentaba el comercio familiar, destinado a “tienda de comestibles”, sito en los bajos del inmueble en el que estaba su domicilio⁽¹⁴⁾.

Algunos de sus parientes maternos alcanzaron cierta relevancia en la Villa del Nervión. Así su abuelo, Prudencio de Orueta Ariz, nacido en el municipio de Llodio (Araba), se dedicó al comercio en Bilbao y tuvo una posición desahogada⁽¹⁵⁾. Además fue un hombre muy longevo para la época, ya que falleció el veintiséis de septiembre de 1880 en la casa familiar de la Plaza de la Encarnación a los noventa y seis años. Casó tres veces, pero sólo tuvo descendencia de su segundo matrimonio con María Antonia de Yturrioz Asúa (1794-1863), natural de la localidad vizcaína de Mañaria⁽¹⁶⁾, con quien tuvo cuatro hijos: Josefa, Francisco de Paula (1820-1876) arquitecto municipal de Bilbao, Florencio y Pascuala que llegado el momento dará a luz a Adolfo de Aréizaga⁽¹⁷⁾.

Los Orueta eran liberales, como lo sería el propio Adolfo de Aréizaga⁽¹⁸⁾, dándose la circunstancia de que Prudencio de Orueta combatió a favor de esta causa en la Primera Guerra Carlista, del mismo modo que años más tarde su hijo Francisco hizo lo propio en la segunda⁽¹⁹⁾.

Después de la muerte de María Antonia de Yturrioz Asúa, sus hijos recibieron la parte correspondiente de la herencia. En ese momento resultaron especialmente beneficiados Florencio y Pascuala, a quienes sus padres quisieron igualar en su testamento, otorgado en 1855, con su hermano, Francisco de Paula, asignándoles la misma suma de dinero que habían desembolsado de cara a la formación académica de este último como arquitecto. Por lo demás, este importe ya había sido entregado con anterioridad a Josefa, la mayor de sus hijas, a modo de dote, con motivo de su matrimonio con Manuel Vidaurre⁽²⁰⁾. Se trató de una cantidad importante de dinero, pues ascendió a 20.000 reales⁽²¹⁾. Esta suma contribuyó a la mejora de las condiciones

1874. Bilbao. Vista de Atxuri y de la plaza e iglesia de La Encarnación. ►
Fotógrafo: Pedro Telesforo Errazquin. Archivo: Museo Vasco de Bilbao.



de vida de la familia Aréizaga Orueta y podría explicar tanto el cambio de profesión del padre de Adolfo, Santiago de Aréizaga, en esa década como el hecho de que su hijo pudiera recibir instrucción en Madrid y Roma.

Primo de José de Orueta

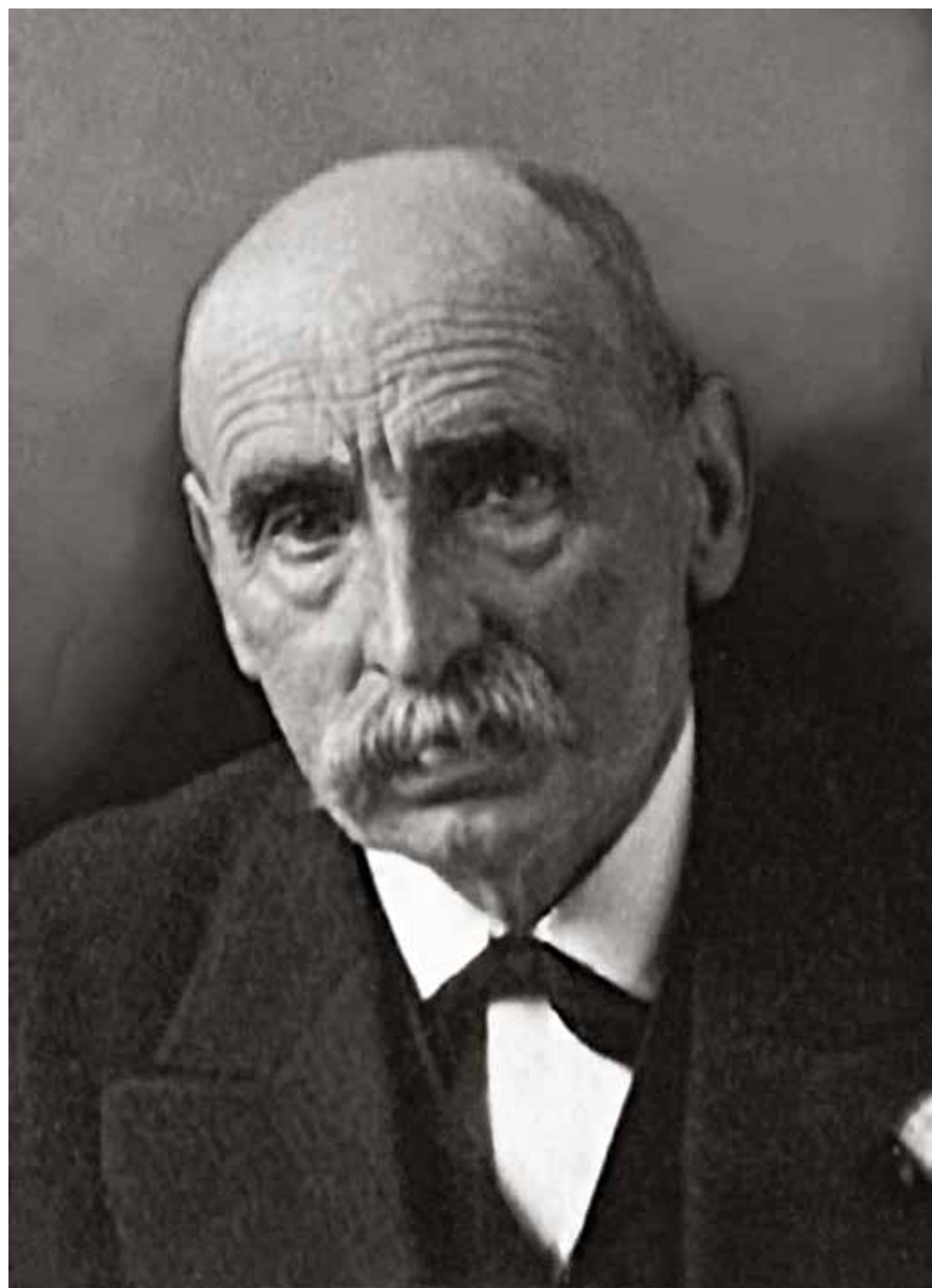
Adolfo de Aréizaga era primo de José de Orueta y Pérez de Nenín (1865-1944), al ser su madre hermana del padre de este abogado, político, hombre de negocios y autor de *Memorias de un bilbaíno* (1929). Hijo único del citado arquitecto Francisco de Orueta, quedó huérfano de padre y madre siendo un niño⁽²²⁾, de manera que en 1878⁽²³⁾ fueron designados tutores hasta su mayoría de edad sus tíos Florencio de Orueta Yturrioz, Joaquín Losada Casas⁽²⁴⁾ y Santiago de Aréizaga, padre de Adolfo⁽²⁵⁾.

También figura entre sus primos Clemente Vidaurre Orueta, nacido en Bilbao en 1841, hijo de Josefa de Orueta Yturrioz, fallecida en 1863, que consiguió en torno a esta última fecha magníficas calificaciones como alumno del antiguo Instituto Vizcaíno, sito en el Casco Viejo de la Villa del Nervión⁽²⁶⁾. Obtuvo los títulos de bachiller en artes, profesor mercantil y catedrático de Economía de las Escuelas Superiores de Comercio de San Sebastián y Bilbao. Fue director de este último centro y publicó varios libros sobre cuestiones de su especialidad como *Economía política*⁽²⁷⁾ (1892), reeditado en 1895, y *Economía política aplicada al comercio*⁽²⁸⁾ (1898).

Asimismo, hay que señalar que Atanasio de Aréizaga, hermano de Adolfo, fue un hombre de negocios, que además ostentó el puesto de concejal del Ayuntamiento de Bilbao entre 1893 y 1895⁽²⁹⁾.

Adolfo fue bautizado en la parroquia de los Santos Juanes pocas horas después de su nacimiento, según la costumbre de la época y recibió los nombres de Adolfo Millán siendo sus padrinos el industrial y comerciante bilbaíno Lucas de Ogara

El escultor Adolfo de Aréizaga (1848-1918). Archivo: familia Aréizaga. ►



Isla y Magdalena de Gorostiza⁽³⁰⁾, quienes también habían sido padrinos de boda de sus progenitores. Ogara, fallecido en 1890, estuvo casado con Ángela Ibarrondo y fue un empresario vinculado a la fábrica Santa Ana de Bolueta y socio fundador de la compañía 'Ferrocarril Central de Vizcaya de Bilbao a Durango S.A.', creada en 1880⁽³¹⁾. Por su parte, los Gorostiza tenían relación de amistad con los Aréizaga, con quienes con el paso del tiempo acabaron emparentando⁽³²⁾.

Existen pocas noticias de la infancia y la primera formación de Adolfo de Aréizaga. Cabe pensar que acudiría a alguna de las escuelas públicas o a alguno de los centros de enseñanza privados que por entonces funcionaban en Bilbao y se desconoce si llegó a estar matriculado en el Instituto Vizcaíno, donde, como adelantamos, destacó su primo Clemente Vidaurre Orueta. El sentido común dicta que también sería en la capital vizcaína donde recibiría sus primeras lecciones de carácter artístico, centradas seguramente en el dibujo. En este sentido, pudo aprender con los especialistas en la materia que ejercían en la ciudad y regentaban academias, caso, entre otros, de Cosme Duñabeitia Mendiola (1835-), profesor de Dibujo de Figura, Dibujo Lineal y de Adorno en el mencionado Instituto Vizcaíno en los años cincuenta y sesenta⁽³³⁾, o Ramón Elorriaga y de las Rivas (1833-1898), que tiempo después sería profesor en la Escuela de Artes y Oficios y maestro del pintor Anselmo de Guinea, coetáneo de Aréizaga, con quien el escultor coincidiría posteriormente en Roma.

Adolfo estudia en Madrid

Adolfo de Aréizaga se formó como escultor en Madrid. Manuel Ossorio y Bernard en su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (1883) dejó constancia de su condición de discípulo de Bellver y de su posterior estancia en Roma,

José de Orueta y Pérez de Nenín (1865-1944), autor de ►
Memorias de un bilbaíno (1929). Biblioteca de la Sociedad Bilbaína.



donde tuvo por maestro a Jerónimo Suñol⁽³⁴⁾. Hay algunos problemas para identificar al primero de estos artistas, toda vez que los Bellver fueron una prolífica saga de escultores decimonónicos, varios de los cuales estaban en activo en la capital de España en los años centrales de la centuria, cuando tuvo lugar la estadía de Aréizaga. En concreto aludimos a los hermanos Bellver Collazos: Francisco (1812-1890)⁽³⁵⁾, Mariano (1817-1876)⁽³⁶⁾ y José (1824-1869)⁽³⁷⁾, hijos del imaginero valenciano Francisco Bellver y Llop y sobrinos del también escultor Pedro Bellver y Llop (1768-1826). No se dispone de información exacta que permita identificar taxativamente quién instruyó al bilbaíno, pero opto por pensar que fue el menor de los tres, toda vez que los dos primeros fueron básicamente imagineros y, por tanto, con unas inclinaciones muy diferentes a las de nuestro personaje. Además Aréizaga trabajó casi exclusivamente el mármol, material en el que José Bellver se prodigó en mayor medida que sus hermanos, con objeto de llevar a cabo trabajos de escultura monumental. Este último artista, tras estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando con José Tomás y disfrutar de una pensión en Roma, regresó a Madrid a comienzos de los años sesenta, cosechando éxitos en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862. Esta hipótesis, aparte de lo dicho, se fundamenta en el hecho contrastado de que este escultor tenía contactos en Bilbao, que a la postre pudieron favorecer la relación con Adolfo de Aréizaga. Efectivamente, recibió encargos desde la capital vizcaína en ese período, que en buena medida debió coincidir con la estancia de Adolfo en Madrid. Así, a través del pintor bilbaíno Juan de Barroeta Anguisolea (1835-1906), quien formó parte de varias comisiones en el Ayuntamiento de Bilbao, le pidieron una figura del apóstol Santiago a caballo para colocar sobre el baldaquino de la actual Catedral de Bilbao, así como la ejecución de los trabajos escultóricos del Mausoleo a las Víctimas

El escultor catalán Jerónimo Suñol (1839-1902). *La Ilustración Española y Americana*. Año 1882. Biblioteca de la Sociedad Bilbaína. ►



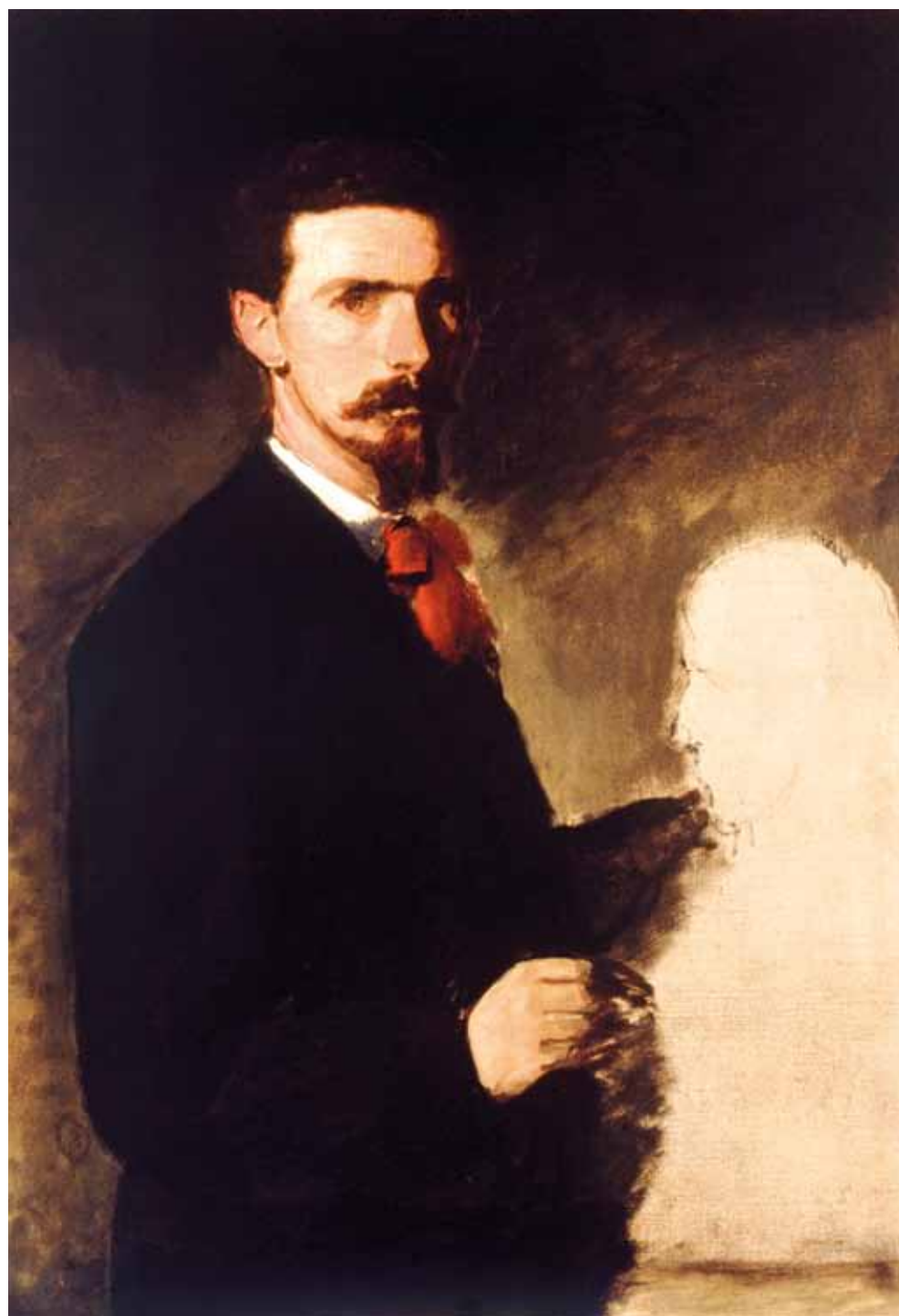
de la Primera Guerra Carlista, erigido en el antiguo cementerio de Mallona, que estaba terminado cuando Bellver falleció en 1869⁽³⁸⁾. Precisamente Barroeta fue el autor del proyecto de esta última obra, en la que también participó el citado Ordozgoiti.

Aréizaga se va a Roma

El paso de Aréizaga por Roma, destino preferente de los escultores españoles a lo largo del siglo XIX a la hora de perfeccionar su formación, tuvo lugar a finales de los años sesenta y principios de los setenta⁽³⁹⁾, toda vez que en el año 1873 ya ejercía como escultor en Bilbao. Consta que allí residió en la Plaza Barberini nº 12 en el domicilio del escultor vergarés, Marcial Aguirre Lazcano⁽⁴⁰⁾, detalle que por sí sólo demuestra que entre ambos artistas hubo una estrecha relación. Este último vivió en aquella ciudad entre 1858 y 1875. Inicialmente, se instaló en la capital italiana sin contar con el patrocinio de ninguna institución, mientras que entre 1864 y 1866 disfrutó de una pensión de la Diputación de Gipuzkoa. En 1869, contrajo matrimonio con Lavinia Wittmer, perteneciente a una familia de pintores alemanes afincados en Roma. Se da la circunstancia de que Aguirre tenía amistad con Suñol⁽⁴¹⁾, cuestión que pudo propiciar la presencia del bilbaíno en el estudio del catalán. De todos modos, en esa época Aréizaga también acudió a la Academia de San Lucas⁽⁴²⁾.

En cuanto a Jerónimo Suñol (1839-1902) –nacido en Barcelona, en cuya Academia de San Jorge se formó así como en el taller de los Vallmitjana– fue a Roma por sus propios medios en 1857, estancia que después prolongó gracias a una pensión de la Diputación. De allí regresó a su ciudad natal en 1875, para instalarse cuatro años más tarde en Madrid, donde fallecería. Concurrió a numerosos certámenes y exposiciones con desigual

Retrato de Marcial Aguirre, c.1870, obra de Eduardo Rosales. ►
Copia cedida por el Museo de San Telmo. San Sebastián.







éxito. Fue elegido académico de San Fernando en 1878 y su discurso de toma de posesión versó sobre *Apreciaciones sobre la moderna escultura*. Hizo incursiones en numerosos géneros: monumento conmemorativo, funerario, retrato, religioso, escultura monumental, etc., destacando por su virtuosismo técnico⁽⁴³⁾.

Durante sus años en Roma, Aréizaga se relacionó con los artistas extranjeros residentes en la Ciudad del Tíber, entre los que había muchos españoles. Posteriormente continuó viajando a Italia con asiduidad, bien con objeto de adquirir mármol en las canteras de Carrara o bien por exigencias de algún encargo concreto. Estos traslados le permitieron estrechar lazos de amistad con diversos compatriotas allí afincados y conocer a muchos jóvenes pensionados de nuestro país. Una singular paleta, fechada en 1886⁽⁴⁴⁾, corrobora estas relaciones y el indudable aprecio que llegó a granjearse entre la colonia de artistas. En la memoria familiar ha quedado registrado el dato de que esta magnífica pieza fue un obsequio que le hicieron un grupo de quince pintores la víspera de su regreso a Bilbao, durante una cena de despedida en la capital italiana. Está firmada por figuras tan destacadas como Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923), que a la sazón contaba con veintitrés años y disfrutaba de una pensión, o Federico de Madrazo Kuntz (1815-1894), aparte de Ulpiano Checa (1860-1916), Manuel Muñoz Casas (circa 1859-1901), José Villegas Cordero (1848-1921), Enrique Serra Auqué (1859-1918), Antonio María de Reyna Manescau (1859-1937), Modesto Brocos Gómez (1852-1936), Arturo Montero Calvo (1859-1887), Silvio Fernández-Rodríguez (1859-1937), los hermanos Agustín (1861-1928) y Juan Pablo (1871-1946) Salinas Teruel, y los vascos José de Echenagusia Errazquin (1844-1911), José Salís Camino⁽⁴⁵⁾ (1863-1926) y Anselmo de Guinea Ugalde (1854-1906).

Paleta regalada a Adolfo de Aréizaga por quince pintores en 1886 ►
durante una de sus estancias en Roma. Colección privada.

◀ Vista de la Plaza Barberini de Roma. En el inmueble con la fachada de tono ocre vivió Aréizaga durante su estancia en esa ciudad.



Dentro de este elenco, debieron ser Madrazo y Echenagusia, aparte lógicamente del propio Aréizaga, los que aglutinaron a un grupo tan heterogéneo en edad, pues sólo algunos de los firmantes (Brocos, Muñoz, Villegas y el propio Guinea) pertenecían a la misma generación que Aréizaga, mientras que el estilo y la temática de sus obras, tal como ratifica la propia paleta, fueron igualmente diversos. No obstante, todos ellos estuvieron unidos por el denominador común de la atracción por la capital italiana, la estela del fortunismo en boga en aquellos años, la tensión entre el academicismo imperante en las obras que tenían que enviar a las instituciones que patrocinaban sus pensiones y las novedades surgidas en los círculos romanos más avanzados.

Consta que Federico de Madrazo había sido maestro de varios de los pintores que rubricaron la paleta, algunos de los cuales también pasaron por su estudio particular. En 1886, este insigne académico tenía una edad respetable, pues ya era septuagenario, pero gozaba de buena salud y sus viajes a Francia e Italia eran frecuentes. No hay que olvidar que en este país, en concreto en el Palacio Martinegno della Pale de Venecia, residía su hija Cecilia, viuda de Mariano Fortuny. Por su parte Echenagusia, conocido también como Echena, nombre con el que firmó la mayoría de sus obras, incluida la que nos ocupa⁽⁴⁶⁾, había llegado en 1876 a la Ciudad Eterna, donde vivió hasta su fallecimiento. Allí jugó un papel muy destacado entre la colonia artística y muy especialmente entre los pintores vascos, prestándoles ayuda y consejo en el momento de su llegada e incluso mediando entre ellos en caso de disputas. Además alcanzó cierta relevancia en el ambiente pictórico romano, pues impartió clases en la Academia Chigi e inauguró en 1880 la galería Echena & Cia en la Via del Babuino, donde vendía óleos y acuarelas, principalmente de las escuelas española e italiana, aparte de surtir a los artistas del material necesario para su oficio. Por otro lado, en 1902 fue designado presidente de la 'Associazione Artistica Internazionale'.

Detalle pintado por Joaquín Sorolla en la paleta regalada a Adolfo de Aréizaga en el año 1886. Colección privada. ►



Por lo que atañe a Aréizaga, puede que coincidiera con alguna de estas figuras durante sus años de aprendizaje en Madrid y Roma⁽⁴⁷⁾ y que conociera a otras a lo largo de sus frecuentes desplazamientos a Italia. De hecho, algunas publicaciones han dado cuenta de que aprovechaba estos viajes para reunirse con la comunidad de pintores vascos residentes allí, entre los que cabe mencionar a Ignacio Ugarte, Antonio Aramburu⁽⁴⁸⁾ y los mentados Salís y Echenagusia⁽⁴⁹⁾. Al parecer todos ellos acudían convocados por el último, que quizá visitara posteriormente en Bilbao al escultor con motivo de alguna de sus estancias para llevar a cabo pinturas murales en distintos edificios de la capital vizcaína⁽⁵⁰⁾.

La relación con otros escultores bilbaínos

Tenemos noticias del trato y la relación de Adolfo de Aréizaga con otros escultores radicados en Bilbao como el mentado Bernabé de Garamendi Zaldívar, Serafín de Basterra Eguiluz (1850-1927), Vicente Larrea Aldama (1852-1922), José de Olave Eguillor (1835-1899), el citado Marcos Ordozgoiti Murua y los Lucarini, algunos de los cuales estuvieron presentes en momentos clave de su vida, llegando incluso a tener cierto protagonismo en ellos, prueba indudable de la amistad que les unía. Aréizaga colaboró con los tres primeros en algunos de los conjuntos escultóricos más relevantes erigidos en Bizkaia a finales del siglo XIX.

Pío José de Olave Eguillor⁽⁵¹⁾ es una personalidad sobre la que apenas hay noticias publicadas a día de hoy. En varios documentos consultados aparece consignado como escultor. También se sabe que estuvo muy vinculado a la escultura funeraria y que intervino en numerosas sepulturas del desaparecido cementerio

1895. Bilbao. Bernabé de Garamendi y Eulalia Abaitua en la campa del Santuario de Begoña. Archivo: Museo Vasco/Euskal Museoa. Bilbao. ►



de Mallona. Apadrinó a Aréizaga el día de su boda, hecho que demuestra por sí sólo que entre ambos hubo una buena sintonía.

En cuanto a Ordozgoiti, hay que destacar que Adolfo testificó a su favor en 1874 en un juicio que entablaron contra él José de Aramburu y Lino de Zúñiga por el impago de unos trabajos de fundición que les había encargado⁽⁵²⁾. Durante el pleito, Aréizaga afirmó que Ordozgoiti le había ofrecido en venta su taller, sito por entonces en la “antigua Plaza de la Estación”,⁽⁵³⁾ pero que no lo había aceptado “por las malas condiciones que atravesaba el país”⁽⁵⁴⁾, palabras que sin duda estaban en relación con los problemas y tristes acontecimientos provocados por la Segunda Guerra Carlista. En cualquier caso, llama la atención que el estudio-almacén de Adolfo inicialmente estuviera radicado en esa misma plaza⁽⁵⁵⁾.

El asentamiento de los Lucarini⁽⁵⁶⁾ en Bilbao estuvo propiciado por el propio Aréizaga⁽⁵⁷⁾, pese a que varias publicaciones afirmen que este linaje se afincó en nuestro País a finales de la primera década del siglo XX con objeto de trabajar en las obras de la Catedral de Vitoria. Sin embargo, no hay duda de que residían en el País Vasco anteriormente, de hecho en 1887 Rafael Alfredo Lucarini Puliti contrajo matrimonio con María Marroquín Castillo en la Iglesia de San Miguel de Arcetales (Bizkaia)⁽⁵⁸⁾ y dos años más tarde nacía en Bilbao el primer hijo de la pareja. Por otro lado, las *Guías de Vizcaya*, escritas por Valentín Repáraz Olagüe a finales del siglo XIX, dejan constancia de que por entonces este artista tenía su taller en el Paseo del Campo Volantín⁽⁵⁹⁾, establecimiento que en algún momento anunció como dedicado a la ‘Escultura, Adorno y Marmolista’⁽⁶⁰⁾. Igualmente, nos consta que en 1899 un litigio enfrentó a Aréizaga con Serafín B. Lucarini, llamado popularmente Bartolo, como consecuencia del impago de varios lotes de mármoles que el segundo había adquirido en el almacén del primero entre diciembre de 1898 y abril de 1899⁽⁶¹⁾.

Así las cosas, es probable, aunque no se pueda afirmar con rotundidad, que el traslado de los primeros miembros de esta saga a Bilbao tuviera que ver con alguno de los trabajos en los que Adolfo de Aréizaga ejerció como contratista. De hecho, sabemos

que con motivo de la construcción de la escalera de honor del Banco de España de Madrid, que fue adjudicada al artista bilbaíno en subasta pública, celebrada en 1888, contrató a obreros italianos, pues así lo corrobora la documentación consultada en aquel edificio. Efectivamente, como consecuencia del compromiso adquirido y de la envergadura de la obra, duplicó el número de trabajadores que tenía a su servicio, que pasaron de dieciocho a treinta y seis, algunos de los cuales eran “operarios distinguidos” provenientes de Italia⁽⁶²⁾.

Del mismo modo, Aréizaga tuvo una estrecha amistad con personalidades destacadas de la arquitectura vizcaína. Es el caso de los arquitectos Ricardo de Bastida y Bilbao⁽⁶³⁾ y Pedro Guzmón Eguiguren⁽⁶⁴⁾, quien además era su primo político, ya que contrajo matrimonio con Carmen de Aréizaga Salcedo, hija del citado Atanasio de Aréizaga y de Ángeles Salcedo Galíndez. También hay que resaltar su relación con algunos maestros de obras, especialmente con Nicomedes de Eguiluz, que estuvo activo en Bilbao cuando menos entre 1881 y 1918⁽⁶⁵⁾. Su nombre aparece ligado al de Adolfo de Aréizaga en numerosas ocasiones, incluso en situaciones un tanto delicadas, por tanto no es de extrañar que el escultor le encargara el proyecto de dos casas de vecindad que promovió en la bilbaína calle Ollerías en 1895⁽⁶⁶⁾.

1890: Boda en Begoña

Adolfo de Aréizaga, hombre de ojos azules, complexión delgada y baja estatura, era conocido familiarmente como Adolfo *Txiki*⁽⁶⁷⁾. Permaneció soltero hasta los cuarenta y un años. El ocho de febrero de 1890 contrajo matrimonio con Dominga Florentina de Basabe y Larrañaga (1871-1955), natural de Bilbao, donde también había nacido su progenitor, mientras que su madre era de Elgoibar (Gipuzkoa). La novia por entonces tenía diecinueve años, de manera que era mucho más joven que Adolfo. Este enlace tuvo lugar en la Iglesia de Santa María de Begoña⁽⁶⁸⁾, a cuya

feligresía pertenecía la desposada, y en la boda actuaron como padrinos dos escultores: Vicente Larrea y José de Olave⁽⁶⁹⁾. Inicialmente el nuevo matrimonio se instaló en una de las viviendas propiedad de la familia en la zona de la Plaza de la Encarnación, pero poco después se mudó a un inmueble del Arenal bilbaíno, donde seguían residiendo en el momento del fallecimiento de Aréizaga en 1918. Después de la Guerra Civil, su viuda trasladó su domicilio al edificio de la Gran Vía bilbaína, al que actualmente corresponde el número 40. Tuvieron seis hijos: Rosario, Adolfo, Nieves, María Rosa, Dominga y Gertrudis.

Un hombre de negocios

Adolfo de Aréizaga tuvo olfato para los negocios. Si bien en un principio estuvo al frente de un taller dedicado principalmente a la realización de trabajos escultóricos, pronto puso en marcha varios aserraderos de mármol y más adelante explotó la cantera de este material existente en Mañaria. En este sentido, cabe decir que, aunque sus actuaciones como contratista de trabajos de arquitectura funeraria son tempranas, poco después pasó a hacerse cargo de obras de más envergadura. Su éxito como empresario y la creciente dedicación que estas obligaciones le exigían le restaron tiempo para continuar desarrollando su faceta artística, aunque nunca la abandonó totalmente, antes al contrario, fue su auténtica vocación y a ella dedicó sus horas libres.

Independientemente de esto, una serie de hallazgos documentales ratifican que con el tiempo diversificó sus actividades, ya que promovió algunos edificios. En 1895 encargó el proyecto de dos casas de vecindad, destinadas al alquiler, al maestro de obras Nicomedes de Eguiluz. Asimismo, tuvo dos pabellones que estaban emplazados en parcelas contiguas en la calle Espartero (en la actualidad Juan de Ajuriaguerra). Uno de ellos era en realidad una nave rectangular con cubierta a doble vertiente, cuyo origen se remontaba a 1885, según diseño del maestro de

obras Narciso de Goiri⁽⁷⁰⁾, activo en Bilbao en las décadas de los setenta y ochenta⁽⁷¹⁾. Tiempo después, en 1911, fue ampliado por Ricardo de Bastida, tras el derribo de la fachada zaguera y la prolongación de los muros laterales⁽⁷²⁾. Un año más tarde, fue reformado nuevamente, fruto de un proyecto de Pedro Guimón, quien aumentó la superficie gracias a un desarrollo lateral⁽⁷³⁾. Este último técnico fue el artífice del edificio contiguo, que fue alquilado a la Agencia Funeraria de la Santa Casa de Misericordia, que hasta entonces ocupaba los bajos de una casa de vecindad sita en la misma vía, con las consiguientes quejas de los vecinos por cuestiones de higiene y salubridad⁽⁷⁴⁾.

Veraneo en Ondarroa

Adolfo construyó también varios inmuebles en la localidad vizcaína de Ondarroa, cuyo paisaje y vistas impresionaron al matrimonio Aréizaga Basabe durante una excursión por la zona, hasta el extremo de que inmediatamente iniciaron la búsqueda de solar donde poder erigir su residencia. Adquirieron un gran terreno junto al muelle, en el que, en los albores del siglo XX, edificaron su casa de verano, a día de hoy derribada. Los descendientes del escultor atribuyen su autoría a Bastida, pero no hemos localizado documentación al respecto y tampoco hay vestigios de este proyecto en el archivo del arquitecto. Por el contrario, este técnico, que también poseía una importante casa en este municipio, sí fue el artífice de los planos de otro edificio costeador por el propio Aréizaga en 1910. Este inmueble, igualmente demolido, estaba enclavado junto a la residencia principal y era una casa de vecindad⁽⁷⁵⁾. Estilísticamente correspondía a la corriente de la arquitectura regionalista vasca inspirada en las formas del caserío, solución muy en boga entonces, con la que el artífice ideó obras notables. Años más tarde, en 1927, la viuda del escultor solicitó a Pedro Guimón su reconstrucción⁽⁷⁶⁾. Aréizaga también promovió el Hotel de la Bahía, posteriormente conocido como Hotel Vega,





que, a día de hoy, es el único de los tres edificios que sigue en pie. El hecho de que el último haya sido atribuido a Guimón induce a sopesar la posibilidad de que este facultativo podría haber diseñado la primera de las construcciones, que, al igual que el establecimiento hostelero, incluía algún detalle modernista, concretamente en la puerta de la cerca. Esto reforzaría la posibilidad de que ambos proyectos salieran del estudio de este profesional, que por aquellas fechas hizo incursiones destacadas en el mencionado estilo. Las obras ocupaban parcelas contiguas dentro del mismo solar junto a la ría de Ondarroa. De todos modos, en otro punto del municipio el escultor levantó un cuarto inmueble, una casa de vecindad destinada al alquiler, igualmente derribada.

Desde principios del siglo XX, los Aréizaga veranearon en su residencia de Ondarroa, donde se reunía toda la familia⁽⁷⁷⁾. Consta que la casa estaba precedida por una escalinata que conducía a la terraza previa a la planta noble. Esta escalera estaba flanqueada por unos leones de mármol, salidos del taller del escultor⁽⁷⁸⁾. La presencia de estas figuras parece en principio adecuada, puesto que los felinos son símbolo de la vigilancia. No obstante, hay que señalar que este tipo de motivos habían tenido gran predicamento en la escultura de la segunda mitad del siglo XIX tanto en la funeraria, como en la monumental, la conmemorativa, etc., por lo que no es extraño que el artista los colocara en su vivienda. Asimismo, sabemos que las dependencias de recibo del inmueble tenían un magnífico solado, también de mármol, y que los aparatos sanitarios de los cuartos de baño eran ingleses.

1918: Fallece en Malága

A lo largo de los últimos años de la vida del escultor, parte de la familia Aréizaga solía pasar los meses del invierno en el

Ondarroa. El Hotel Vega en primer plano de la imagen, a continuación ►
el chalet de Adolfo de Aréizaga. Archivo: Diputación Foral de Bizkaia.

◀ 1915. Ondarroa. Adolfo de Aréizaga en la casa familiar rodeado por su mujer, sus seis hijos y su yerno Adolfo Uribasterra. Archivo: Familia Aréizaga.



balneario de Vichy (Francia) o en la ciudad de Málaga. Adolfo falleció en esta capital andaluza a las dos de la madrugada del quince de enero de 1918 en la casa Villa San José, situada en el Nº 7 del Paseo de Doña Sancha junto al paseo marítimo, zona eminentemente residencial, ocupada por casas unifamiliares, rodeadas de superficies ajardinadas. Contaba sesenta y nueve años de edad, aunque en el acta de inscripción del óbito figure por error que tenía setenta y siete. Este último documento da fe de que el desencadenante de la muerte fue una “neumonía crónica”⁽⁷⁹⁾. Efectivamente, el fatídico desenlace fue un tanto repentino, pese a que Aréizaga ya padecía bronquitis y su estado general era delicado. De hecho, la prensa vizcaína se hizo eco por entonces de que había llegado a aquella ciudad para reponerse de “su quebrantada salud”⁽⁸⁰⁾. En los días posteriores, varios periódicos bilbaínos, así como el madrileño *El Sol*⁽⁸¹⁾, recogieron la triste noticia y se refirieron a él como “respetable convecino”⁽⁸²⁾, “conocidísimo y apreciado en nuestra villa”⁽⁸³⁾ y “estimado en esta villa”⁽⁸⁴⁾, en función de lo cual vaticinaron que al sepelio acudirían muchísimas personas⁽⁸⁵⁾.

El cadáver de Aréizaga fue trasladado por ferrocarril a Bilbao, a cuya Estación del Norte llegó en la noche del veintidós de enero. Ese mismo día los rotativos locales *El Nervión*, *La Gaceta del Norte* y *El Noticiero Bilbaino* publicaron esquelas. Sus restos mortales fueron inhumados al día siguiente por la mañana en el panteón del cementerio de Begoña que había promovido el propio escultor junto con su hermano Atanasio en 1906⁽⁸⁶⁾. En el entierro portaron las “hachas de respeto” el arquitecto Pedro Guimón y numerosos amigos del finado como Hilario Bilbao, Nicolás Gaminde, Bruno Barón, Dionisio de Unzueta, Luis de Berastegui, Francisco Pérez de Yarza, Federico de Mendibe, Ildefonso Aguirre, Adolfo Artiach, Mateo de Bengoa, José Guillermo de Gorostiza, Juan Castiella, Carlos de Uriarte, Leopoldo Goicoechea y los mentados escultores Serafín de Bastera y Vicente Larrea⁽⁸⁷⁾.

Bilbao. Panteón del cementerio de Begoña, propiedad de
Adolfo y Atanasio de Aréizaga. ►



PROPIEDAD DE
D. ADOLFO Y D. ATANASIO
DE AREIZAGA

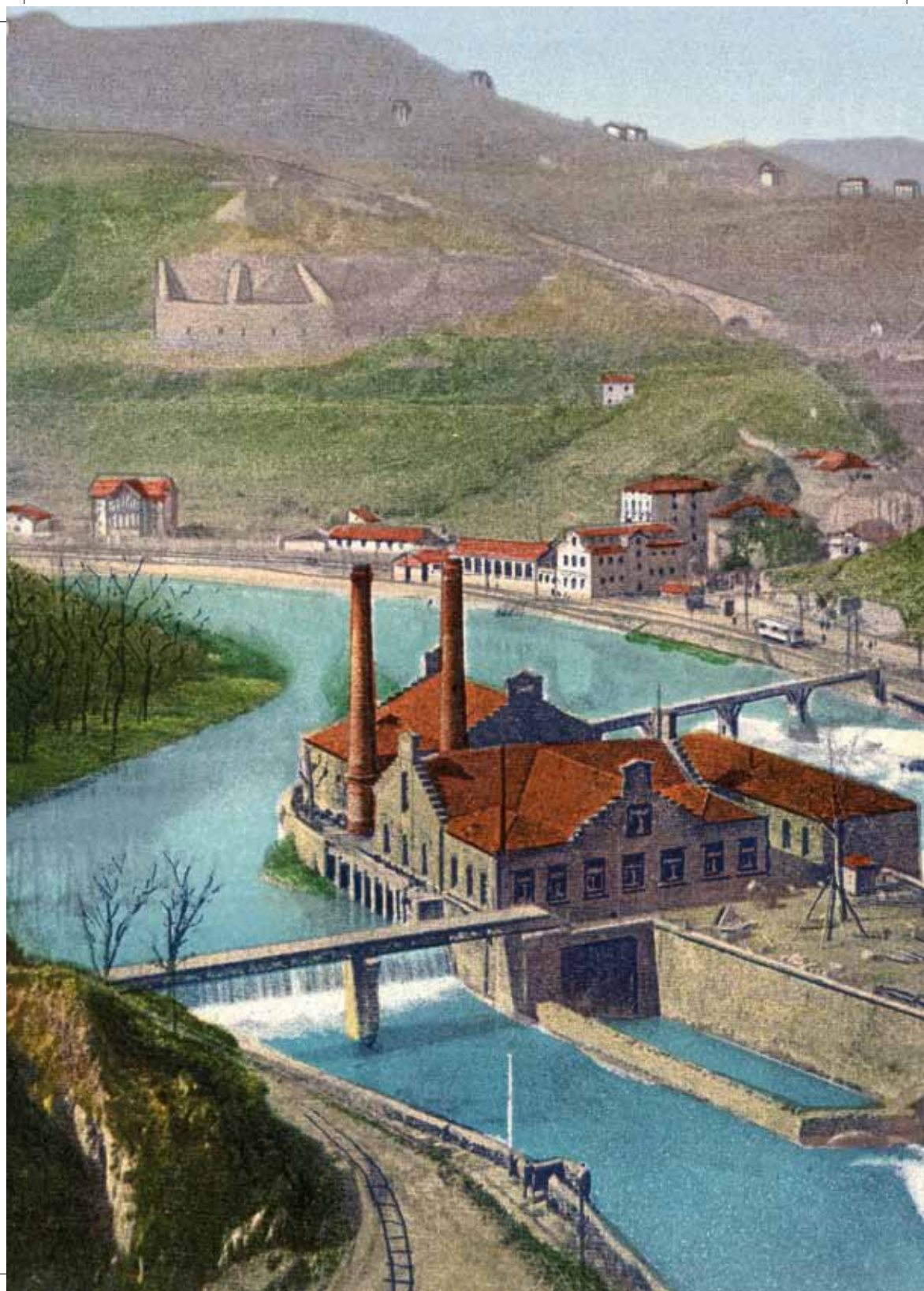
Se celebraron funerales en las iglesias de Santa María de Begoña y San Nicolás de Bari de Bilbao y posteriormente tuvieron lugar otros actos litúrgicos en su memoria en este último templo y en la Iglesia de Santa María de Durango. La relación con este municipio fue consecuencia de la residencia en el mismo del matrimonio formado por la primogénita del escultor, María Rosario, y Adolfo Uribasterra, quienes en el momento del fallecimiento del artista ya eran padres de una niña, María Rosario, la primera de sus nietos y la única que llegó a conocer Adolfo.

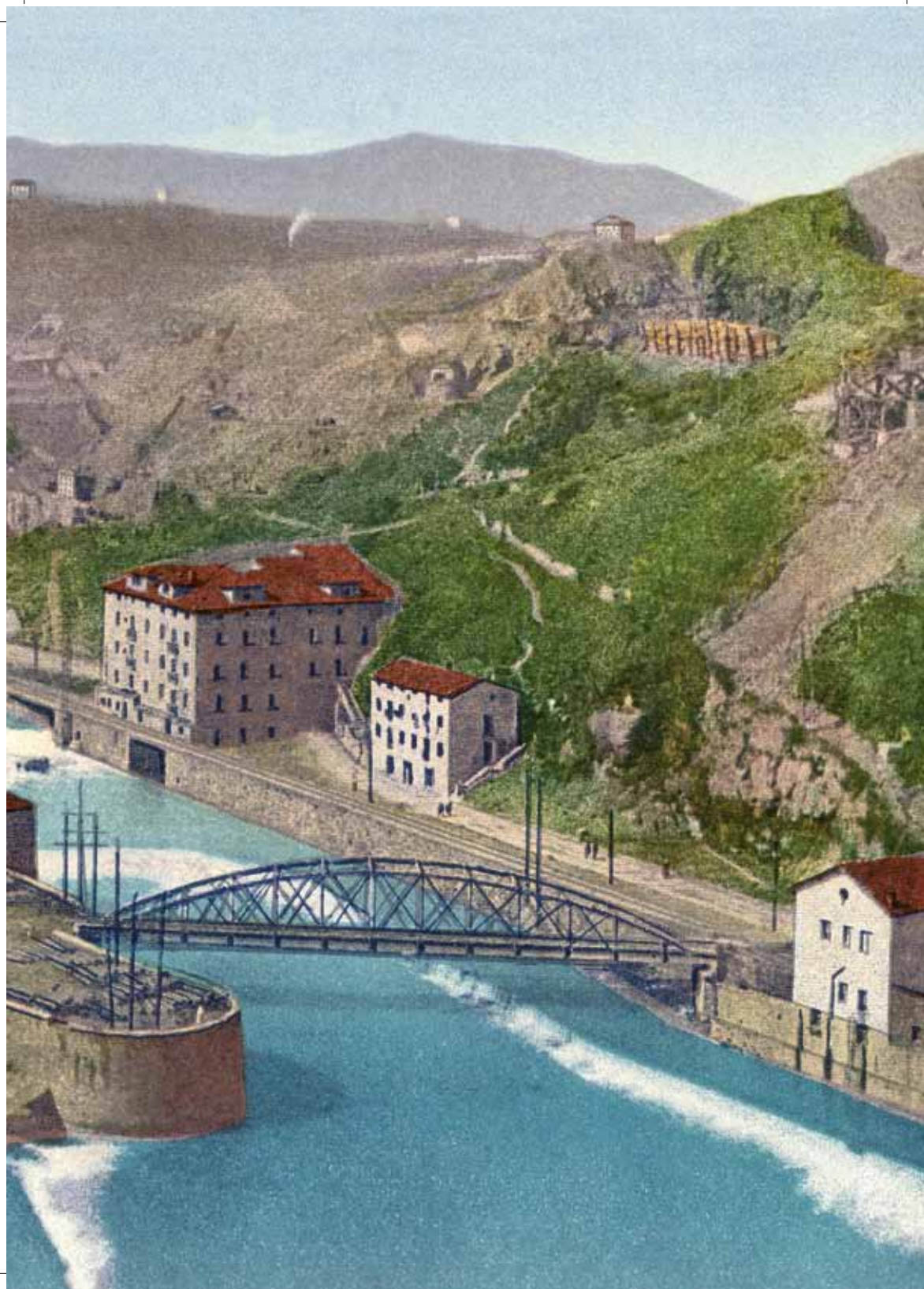
El panteón de los Aréizaga responde a una solución habitual en la producción funeraria del escultor desde los años setenta de la centuria decimonónica. No es especialmente grandioso, de manera que no se puede afirmar que los promotores hicieran grandes dispendios a la hora de construir esta sepultura. Corresponde a la modalidad de hipogeo con cripta subterránea y está presidido por un motivo central, configurado por la superposición de tres cuerpos poligonales coronados por una cruz. Su cara principal está realzada por detalles propios del repertorio funerario, labrados en bajorrelieve. Corresponden a un reloj de arena alado –símbolo del inexorable paso del tiempo– y una cabeza de querubín igualmente alada. Se da la circunstancia de que la tumba de Adolfo de Aréizaga está muy cerca de la sepultura de Bernabé de Garamendi, artista con el que trabajó en alguna ocasión. Inicialmente este último fue inhumado en el desaparecido cementerio de Mallona, pero, una vez clausurada esta necrópolis, sus restos fueron depositados en el campo santo de Begoña.

Tras la muerte de Aréizaga, las empresas que había fundado fueron dirigidas por su único hijo varón, en cuya formación el escultor había puesto especial empeño, enviándole a estudiar a Francia, en concreto a Poitiers. Sin embargo, el fallecimiento del padre y la necesidad de quedar al frente de los negocios familiares truncaron su intención inicial de cursar la carrera de arquitectura. Adolfo de Aréizaga Basabe, aparte de ocuparse de los aserraderos de mármol, continuó explotando durante muchos años las canteras de la localidad vizcaína de Mañaria.

ESCULTOR Y CONTRATISTA

A PARTIR DE ALGUNAS NOTICIAS DE PRENSA SABEMOS que en 1878 Aréizaga regentaba un taller al comienzo del Paseo del Campo de Volantín⁽⁸⁸⁾. También en los primeros años de su actividad profesional tuvo local abierto en la Plaza Circular de la Estación nº 1. Después, avanzada la década de los ochenta, adquirió la casa-fábrica Pozondo⁽⁸⁹⁾, que albergaba un aserradero de mármol y el molino homónimo, cuya energía fue utilizada por el escultor para el funcionamiento de la maquinaria de la empresa. Este inmueble estaba situado en la margen izquierda de la ría, a la altura de La Peña, en frente de la desaparecida Isla de San Cristóbal, donde existían varios saltos y molinos, circunstancia que favoreció el asentamiento de diversos establecimientos industriales en la zona. Hasta entonces había sido propiedad de Bernabé de Garamendi y el cantero Francisco Murgoitio, quienes en 1887 lo alquilaron al marmolista Juan Conneille por un plazo de seis años. Sin embargo, por motivos desconocidos, este contrato se debió romper, ya que a corto plazo Adolfo de Aréizaga acabó siendo el dueño del edificio. Efectivamente, ese mismo año pidió permiso al consistorio bilbaíno para suministrar “agua a caño libre procedente del río para veinticinco grifos sobre fregadero en su casa-fábrica”⁽⁹⁰⁾.







En 1895, el escultor ofreció en venta este inmueble al Ayuntamiento de Bilbao por la cantidad de “setenta mil duros”, excluidas las sierras y los bloques de mármol allí depositados, propuesta que fue rechazada por el consistorio⁽⁹¹⁾. De todos modos, por entonces construyó una tejavana en las inmediaciones, con el fin de colocar los bloques de mármol, pues fue objeto de frecuentes denuncias por dejar estas piezas en terreno público e incluso porque en alguna ocasión su excesivo peso llegó a deteriorar el muro de contención del cauce de la ría. Igualmente, en esas fechas tuvo que pagar numerosas multas por los daños que asiduamente causaban en la vía pública los carros tirados por bueyes que transportaban los bloques del material hasta la fábrica. Posteriormente Aréizaga amplió sus explotaciones con otros aserraderos de mármol en Mañaria y Lemoa, que continuaron en funcionamiento hasta los años sesenta del siglo XX.

◀ Bilbao. La Peña. Vista general de la antigua Isla de San Cristóbal y de los talleres y fábricas situados en la zona. La casa-taller ‘Pozondo’ de Aréizaga estaba en este barrio.



Membrete del taller de Adolfo de Aréizaga en la Plaza Circular de Bilbao en 1891. Archivo: Diputación Foral de Bizkaia.

Desconocemos hasta qué fecha estuvo abierta la casa-fábrica Pozondo, pero lo cierto es que el escultor tuvo otro taller-almacén relativamente cerca. En concreto, fue dueño del edificio situado en el nº 1 de la calle Urazurrutia, que no ha llegado hasta nuestros días, cuyos bajos destinó a su actividad profesional, mientras que las viviendas de los pisos altos al alquiler. No podemos precisar en qué momento adquirió este inmueble, pero, por el contrario, sí nos consta que en 1912 ya funcionaba allí el establecimiento industrial⁽⁹²⁾.

La faceta de escultor de Aréizaga primó sobre todo en los primeros tiempos de su labor profesional. Sin embargo, las dificultades inherentes a esta disciplina en lo relativo al volumen de las obras y el desembolso económico que exigían, así como su éxito en el mundo de los negocios, gracias a sus almacenes y sierras de mármol, paulatinamente fueron eclipsando la que fue su auténtica vocación hasta acabar relegándola a un segundo plano. En este sentido, es significativo que la mayoría de sus

obras correspondan a una época temprana, en su mayor parte anteriores a 1880. Por otro lado, a juzgar por los honorarios que cobró por algunos trabajos, llegó a ser bastante cotizado, al tiempo que la prensa del momento ratifica su reputación ya en los años setenta de la centuria decimonónica⁽⁹³⁾.

Precisamente situó la frontera entre las dos etapas de su vida en torno a 1880 o 1882. En la primera fase prevaleció su faceta de escultor, mientras que en la segunda, que fue mucho más dilatada en el tiempo, primó su condición de contratista de obras y marmolista. No obstante, nunca perdió la afición por la escultura, pues continuó realizando trabajos de esta naturaleza hasta los últimos años de su vida y siguió anunciándose como escultor y marmolista.

Del rumbo que tomó su quehacer a principios de la década de los ochenta, es ilustrativo el hecho de que, pese a residir en Bilbao, no participara en la Exposición Provincial, celebrada en esta ciudad en 1882, toda vez que ese tipo de certámenes eran aprovechados por los artistas para exponer sus obras en público y captar posibles clientes. Efectivamente, dentro del apartado de escultura de esta muestra sólo figuraron Bernabé de Garamendi, que resultó premiado, Serafín de Bastera, Vicente Larrea, Luis Mariano de Yraurgi y Fernando Galina. De todos modos, hay que hacer constar que Aréizaga tampoco se inscribió en las secciones de carácter industrial, donde igualmente habrían tenido cabida muchos de los productos que vendía en su almacén⁽⁹⁴⁾. Por el contrario, sí estuvo presente en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1878⁽⁹⁵⁾, año del que datan varias de sus obras más importantes.

No obstante, varios hechos corroboran que su vocación artística pervivió más allá de los años ochenta, aunque sólo se prodigara en ella esporádicamente. Así lo ratifica, por ejemplo, que en 1900, cuando sus negocios eran ya muy prósperos, pujara en la subasta convocada por el Ayuntamiento de Bilbao

Busto de Casilda de Iturrizar (1818-1900) obra del escultor Adolfo de Aréizaga. Santa Casa de La Misericordia (Bilbao). ►



UI Y

VIUDA DE

R

OMENECH

OZA

CA

RAS

AY SU ESPOSA

ACIO

HNO VOCAL

ZY SU ESPOSA

ÁN

D. MARIA

DA FELICIA

Y

ILTMO. SR. I

D. ERNEST

EXCMO. SR

Y

D. SEGUN

D. GUILLE

DA JUANA

EXCMO. SR

G

DA DOLOR

CAJA DE

1956

D. CASILDA DE ITURRIZAR



para la realización de una placa conmemorativa con la efigie de Casilda de Iturrizar, destinada a las escuelas que esta benefactora había erigido en la calle Tívoli. Poco podía reportar económicamente esta modesta pieza a un hombre que había triunfado como empresario, sin embargo tal vez le agradara volver a trabajar de nuevo como escultor en una obra que por su envergadura no le iba a restar mucho tiempo y por ello no desaprovechó la oportunidad de presentarse. En cualquier caso, finalmente la puja se resolvió a favor de Alfredo Lucarini, que había ofrecido la propuesta más ventajosa⁽⁹⁶⁾.

Por otro lado, la nómina de pintores que le obsequiaron en Roma la paleta anteriormente mencionada demuestra que mantuvo sus contactos con el mundo artístico, aunque la escultura dejara de ser el centro de su actividad.

Finalmente, la preeminencia de la faceta de empresario durante gran parte de su vida queda refrendada por la circunstancia de que en el momento de la muerte de Aréizaga los



Membrete del taller de Adolfo de Aréizaga en La Peña (Bilbao) en 1899.
Archivo: Diputación Foral de Bizkaia.

medios de comunicación bilbaínos no hicieran la más mínima referencia a sus trabajos artísticos y, por el contrario, sí aludieran a su condición de propietario de la “fábrica de mármol de Lemona”⁽⁹⁷⁾.

En 1881, cuando todavía se intitulaba como escultor y marmolista, el rótulo anunciador de su establecimiento de la Plaza Circular nos informa de la naturaleza de su trabajo en ese momento. La escultura funeraria ya tenía por entonces un gran peso en su quehacer, de manera que realizaba panteones y lápidas de todo tipo, así como altares y mobiliario para capillas de enterramiento. También ofrecía piezas para decorar jardines del tipo de fuentes, pedestales, jarrones, balaustres y gradas de escaleras, bien de mármol o de piedra, y recibía encargos de retablos, imágenes, trabajos de decoración de interiores y “todo lo concerniente a esculturas” en madera o piedra artificial.

Asimismo, distribuía baldosas para solados y zócalos, madera en tablas para trabajos de ebanistería y mármoles nacionales y extranjeros. Respecto a esto último, sabemos que, aparte de importar este material de las canteras de Carrara, también lo trajo de Bélgica⁽⁹⁸⁾. Por último, vendía “lavadores ingleses, mesas de consola y café, mesillas de noche y chimeneas de varias clases”⁽⁹⁹⁾.

Todavía, en 1891, pese a que lo escultórico en sentido estricto ya había perdido peso en su quehacer, en el membrete del establecimiento que regentaba constaba su dedicación a “construcciones de casas y a toda clase de trabajos en el ramo de la escultura y la marmolería”. Sin embargo, un año antes, cuando se registró su matrimonio con Dominga Basabe, a la hora de consignar su profesión sólo se aludió a su condición de marmolista⁽¹⁰⁰⁾. Pese a todo, en 1899 aún se anunciaba como escultor y marmolista, definía su establecimiento de La Peña como “fábrica de aserrar mármoles” y se ofrecía para la “construcción de casas” y todo tipo de trabajos en el “ramo de escultura y marmolería”⁽¹⁰¹⁾.

No ha llegado hasta nosotros ningún dibujo del escultor, a excepción hecha de algunos planos de panteones, aunque damos por hecho que dentro de lo que era habitual realizaría muchos apuntes preparatorios. Sobre la faceta artística, hay que indicar en primer lugar su querencia y especial inclinación por las superficies finas y delicadas del mármol, preferentemente el de Carrara, material que fue el soporte básico de su producción, aunque, por lo que hemos anticipado, también utilizó la piedra y esporádicamente la madera. Sus obras dejan constancia de forma sistemática de su apego hacia los acabados pulidos y satinados de aquel material, de modo que sólo en fechas tardías le interesaron los planos meramente desvastados y los efectos inacabados y, por ende, la particular expresividad que de ellos se derivaba.

Hay que resaltar su virtuosismo técnico para conseguir reflejar con el mármol de Carrara lo que se ha dado en llamar resultados “pictóricos” o “coloristas”, aprovechando la luminosidad y la

propia blancura de este material, de manera que, como veremos, en muchas de sus obras captamos las diferentes texturas de la piel, en función de la edad de los personajes, los diversos tipos de tejidos e incluso la variedad de los materiales con los que estaban fabricados los objetos. Todo ello gracias a potenciar en unos casos los efectos brillantes, otras veces los mates, los satinados, los pulimentados, los suaves, los tersos, etc. Pese a esta indudable pericia, hay que aclarar que huyó de la policromía en sentido estricto, pues sus trabajos artísticos están ejecutados sistemáticamente con mármol blanco y sólo en contados casos introdujo alguna nota de color en los pedestales y las peanas.

No menos relevante es el peso de los contrastes de luces y sombras en gran parte de su producción, cuestión que también favorece el “colorismo”. Se percibe especialmente en los rostros de algunas figuras, como ocurre en el retrato de Casilda de Iturrizar, y en el tratamiento de las cabelleras, que por su resultado final a veces parece como si hubieran sido modeladas en arcilla en vez de con la dureza del mármol.

En cuanto a los géneros en los que desplegó su actividad, destacan la escultura funeraria, la conmemorativa y el retrato, campos en los que cuajó logros notables. Asimismo destacan otras obras, piezas de diferente naturaleza como las costumbristas, cuyo interés y mérito exceden con creces el ámbito concreto del País Vasco, la escultura alegórica, ejemplificada a través de un ciclo de las estaciones del año, y la de género que se popularizó mucho en la época como consecuencia de la demanda de las clases burguesas que la adquirieron con objeto de decorar sus residencias. Por el contrario, puede llamar la atención la ausencia de obras religiosas, no obstante este género estuvo dominado por un gran conservadurismo durante gran parte de la centuria decimonónica, lo que favoreció que la madera continuara siendo el soporte esencial de esta tipología en sintonía con lo que había sido característico en la escultura de nuestro país, por lo que en este caso Aréizaga estuvo muy condicionado por su apego al mármol.

También hay noticias de que participó en algún concurso de escultura monumental –la aplicada a la arquitectura–. Así, en 1878 se presentó al certamen convocado por el consistorio bilbaíno para realizar “el Escudo de esta Villa y atributos alegóricos” que debían decorar el puente del Arenal. Se comprometió a realizar los cuatro escudos en mármol de Carrara, que medirían “un metro y cuarenta centímetros de alto; por veinticinco de espesor, siendo de cuenta del escultor la colocación y embutirlos en dicho puente, sacandole una moldura al contorno del escudo siendo de una pieza cada uno”, por 6.000 ptas. Esta cantidad quedaba reducida a 3.500 ptas., si los responsables optaban por la piedra de Valbatierra. A este concurso concurrieron Bernabé de Garamendi, Vicente Larrea y Fernando Galina, pero en marzo de 1879, en medio de rumores que denunciaban que algunos de los bocetos no habían sido ejecutados en Bilbao, quedó desierto. Sin embargo, en su momento el jurado elogió que Aréizaga hubiese introducido figuras alegóricas de la Industria y el Comercio, aunque consideró que su tamaño y “monotonía” no eran adecuados⁽¹⁰²⁾. Por otro lado, su colaboración con el arquitecto Julio Saracíbar (n. 1841, titulado en 1867) con motivo de la construcción del panteón de María Hoyos (1878) en el desaparecido cementerio de Mallona, que, de acuerdo con el estilo propio de este técnico, contaba con un importante trabajo escultórico⁽¹⁰³⁾, me lleva a plantear la posibilidad de que Adolfo recibiera algún otro encargo de este profesional. Así, podría haber sido el artífice de la decoración de las casas de vecindad proyectadas por el facultativo durante sus estancias en nuestra ciudad, algunas de las cuales aún están en pie, pues gran parte de las mismas se caracterizan por la incorporación en los alzados de notable y abundante decoración escultórica. No obstante, es muy difícil contrastar esta hipótesis al no haber hallado información específica al respecto.

‘Primavera’. Escultura en mármol (46’5 cm. x 29 cm. x 18 cm.) obra del escultor Adolfo de Aréizaga. Colección privada. ►



Entre el realismo, el romanticismo y el eclecticismo

Estilísticamente, la obra de Aréizaga se enmarca a caballo entre el realismo de corte académico, el romanticismo y el eclecticismo, corrientes vigentes en nuestro país en las décadas de los años setenta y ochenta de la centuria decimonónica, sin que llegara a abrazar el realismo más audaz propio de las postrimerías del siglo. Se puede considerar al escultor un artista ecléctico, pues en el grueso de su producción y con frecuencia en las propias obras se aprecian detalles de distintos estilos, algo consustancial, por otra parte, a la escultura de la época y, en buena medida, a la evolución de esta disciplina a lo largo de los tiempos, ya que, como han resaltado numerosos especialistas, en muchos momentos ha sido más conservadora y retardataria que otras artes, moviéndose dentro de una palmaria ambigüedad. De hecho si comparamos su desarrollo con el de la pintura en el siglo que nos ocupa, comprobamos que aquélla permaneció mucho más atada a los ideales del mundo grecorromano⁽¹⁰⁴⁾.

En lo relativo al artista bilbaíno sirven de ejemplo los retratos de Casilda de Iturrizar y Tomás Epalza cuya frontalidad y severidad manifiestan una herencia académica, aunque la minuciosidad de las facciones obliga a considerarlos plenamente realistas, al tiempo que el tipo de expresión, pese a no estar impregnada de frescura, supera también el marco estrictamente académico. Igualmente, los detalles de las indumentarias revelan un gusto por la anécdota y el verismo, que, unido a la minuciosidad y el preciosismo de la ejecución, ratifican una inequívoca ascendencia romántica.

Por otro lado, en la producción de Aréizaga se percibe la huella de los temas y las formas clásicas de la antigüedad, el renacimiento y el neoclasicismo que impregnaron a muchos artistas de su generación durante las estancias en Roma. No obstante, simultáneamente también bebió de la estatuaria ba-

roca italiana, que tuvo una incidencia creciente a lo largo de las décadas de los sesenta y setenta entre los escultores españoles⁽¹⁰⁵⁾. Así lo evidencian algunas de las figuras del ciclo de las estaciones del año, por la propia fisonomía de los rostros, el tratamiento de las cabelleras potenciando los efectos de luces y sombras, la ejecución de los ojos mediante miras invertidas, aspecto que redundaba en una inusitada vitalidad y en un sentido de la inmediatez, cual si de una instantánea fotográfica se tratara, etc. Todas estas características permiten considerarlo esencialmente un ecléctico. A mayores el estudio de algunas obras salidas de su taller hacia las mismas fechas empujan a concluir que en función de la temática y la tipología echó mano de uno u otro estilo, de acuerdo con lo que fuese más adecuado, según las modas y los principios imperantes. Se trata de una opción propia del eclecticismo que se manifestó sobre todo en la arquitectura, pero que también afectó a otras disciplinas. A esta conclusión se llega al contrastar el monumento de la Matrona de Calahorra y las esculturas costumbristas encargadas por Casilda de Iturrizar, pues, pese a que fueron esculpidos en 1878, en el primero tiene mucho peso la tradición académica y clásica por el diseño general de la obra, la rigidez de la figura, etc. y, por el contrario, las segundas tanto temáticamente como por el anecdotismo a la hora de tratar los detalles de las indumentarias son plenamente románticas.

LA ESCULTURA FUNERARIA

LA ESCULTURA FUNERARIA ALCANZÓ UN GRAN desarrollo en la segunda mitad de la centuria decimonónica a medida que se generalizó la construcción de cementerios y apareció un nuevo concepto de la muerte, menos dramático y, por el contrario, más amable e íntimo, así como de los propios enterramientos, en los que paulatinamente ganaron peso los trabajos escultóricos. De hecho, fue una tipología en la que los escultores desplegaron una gran actividad y Aréizaga no fue una excepción. La mayoría de las tumbas de ese período obedecieron a modelos sencillos presididos por piezas seriadas que los marmolistas, incluido el propio Adolfo, ofrecían en sus talleres. No obstante, las clases altas tendieron a singularizarse en las necrópolis del mismo modo que lo habían hecho en vida con sus residencias, por lo que encargaron importantes capillas de carácter arquitectónico o esculturas diseñadas específicamente para tal fin.

El cementerio de Mallona

Aréizaga intervino en numerosas ocasiones en el cementerio de Mallona de Bilbao, cuya desaparición nos ha privado de conocer muchos mausoleos proyectados allí por destacados arquitectos, maestros de obras y escultores. La cronología de sus obras abarca desde finales de los años setenta hasta la clausura de la necrópolis en 1902, coincidiendo con la inauguración del cementerio de Derio.

Frecuentemente, a juzgar por las numerosas transmisiones de propiedad de tumbas en las que intervino, Aréizaga compraba parcelas, donde construía sepulturas de diverso tipo que después vendía a particulares. Suponemos que era un servicio que ofrecía al público en su taller. Así, sabemos que en 1883 adquirió cinco solares en la manzana A de la necrópolis y otro en la F. La documentación de los correspondientes proyectos resulta de gran interés, pues, pese a que los planos están firmados por Nicomedes de Eguiluz, las leyendas relativas a su identificación, así como los propios números fueron escritos por Aréizaga, de manera que no tenemos duda de que él mismo fue el artífice de los dibujos y que su amistad con el maestro de obras le permitió salvar el obstáculo que imponía la normativa que exigía que los planos debían ir firmados por un técnico cualificado, es decir un arquitecto o un maestro de obras⁽¹⁰⁶⁾. No obstante, este requisito del reglamento sólo afectaba a la construcción de las criptas y los llamados panteones-capilla, que, por tanto, tenían auténtico carácter arquitectónico, y no a los trabajos escultóricos que remataban exteriormente las llamadas sepulturas de tierra o los hipogeos subterráneos. En función de esto, hay abundantes expedientes de criptas firmados por facultativos con título académico. Del mismo modo, he localizado documentación que ratifica que tres años más tarde, en 1886, Aréizaga volvió a servirse de Eguiluz para erigir otros siete panteones en el mismo campo santo⁽¹⁰⁷⁾. En 1881 había sorteado las exigencias de la normativa, gracias a su buena relación con este maestro de obras con motivo de la construcción de la

Bilbao. Puerta de entrada al cementerio de Mallona. ►
Archivo: Diputación Foral de Bizkaia.

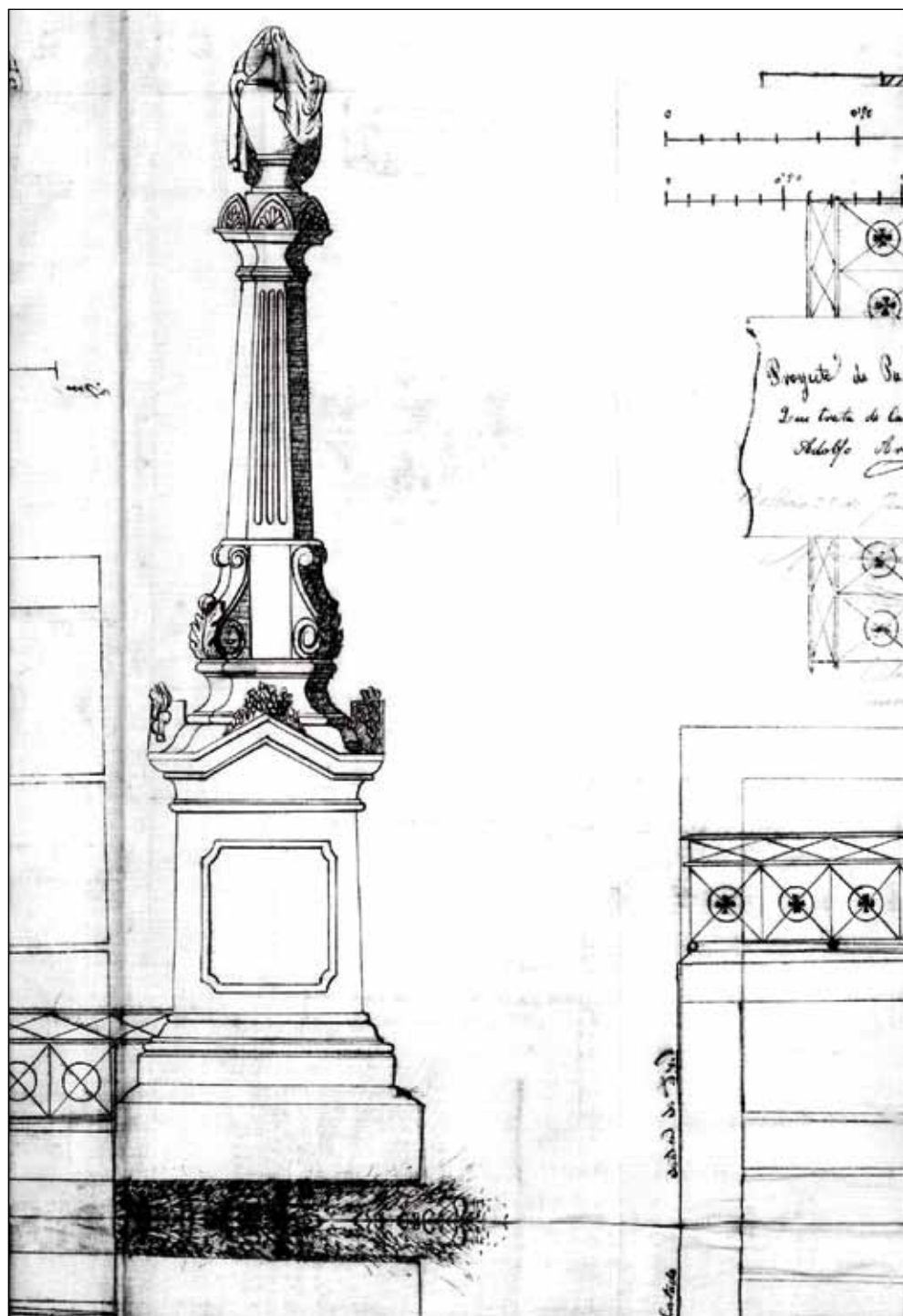


sepultura de José Martínez de las Rivas, coronada por la figura de un ángel de bulto redondo que señalaba con el dedo índice de la mano derecha hacia el cielo⁽¹⁰⁸⁾.

En menor medida, hubo particulares que solicitaron los servicios del escultor para que procediera a la construcción de un panteón en una parcela de la que eran propietarios. En este caso era requerido como contratista de obras, que unas veces ofrecía sus propios diseños y otras materializaba proyectos de arquitectos o maestros de obras. Así, por ejemplo, en 1883 Domingo Buerba Borruel le encargó dos tumbas en el solar BB de la citada necrópolis. Estas obras corroboran la colaboración de Aréizaga con arquitectos, como el mentado Julio Saracíbar, y distintos maestros de obras activos en Bilbao en el último cuarto del siglo XIX.

La mayor parte de los panteones ideados por Aréizaga respondieron al modelo de criptas de planta rectangular de dimensiones variables que sobresalían ligeramente al exterior y remataban en una losa, sobre la que descansaba un cuerpo central de carácter escultórico. Normalmente, este último estaba constituido por un pedestal de planta cuadrilonga, cuyo frente quedaba reservado para los epitafios y las inscripciones relativas a los propietarios o a los inhumados. A veces esta parte también estaba realizada por diversos motivos propios del repertorio funerario como querubines, relojes de arena, etc. u otros de naturaleza arquitectónica como arquillos lobulados, apuntados, etc., realizados en bajorrelieve. Estas estructuras solían estar coronadas por urnas, jarrones, pináculos, columnas truncadas, obeliscos, cruces, etc., que a su vez podían ir acompañadas de paños, coronas, vegetación, etc. En menor medida, las tumbas estaban presididas por figuras de bulto redondo del tipo de ángeles o doncellas, que sin duda eran de mayor precio que las anteriores y también se asentaban en un pedestal. Por otro lado, el perímetro de la sepultura estaba delimitado por un enverjado de hierro, que en ocasiones era muy sencillo a base de barrotes

Plano de alzado de un panteón del cementerio de Mallona de Bilbao, ►
diseñado por Adolfo de Aréizaga. Archivo: Diputación Foral de Bizkaia.

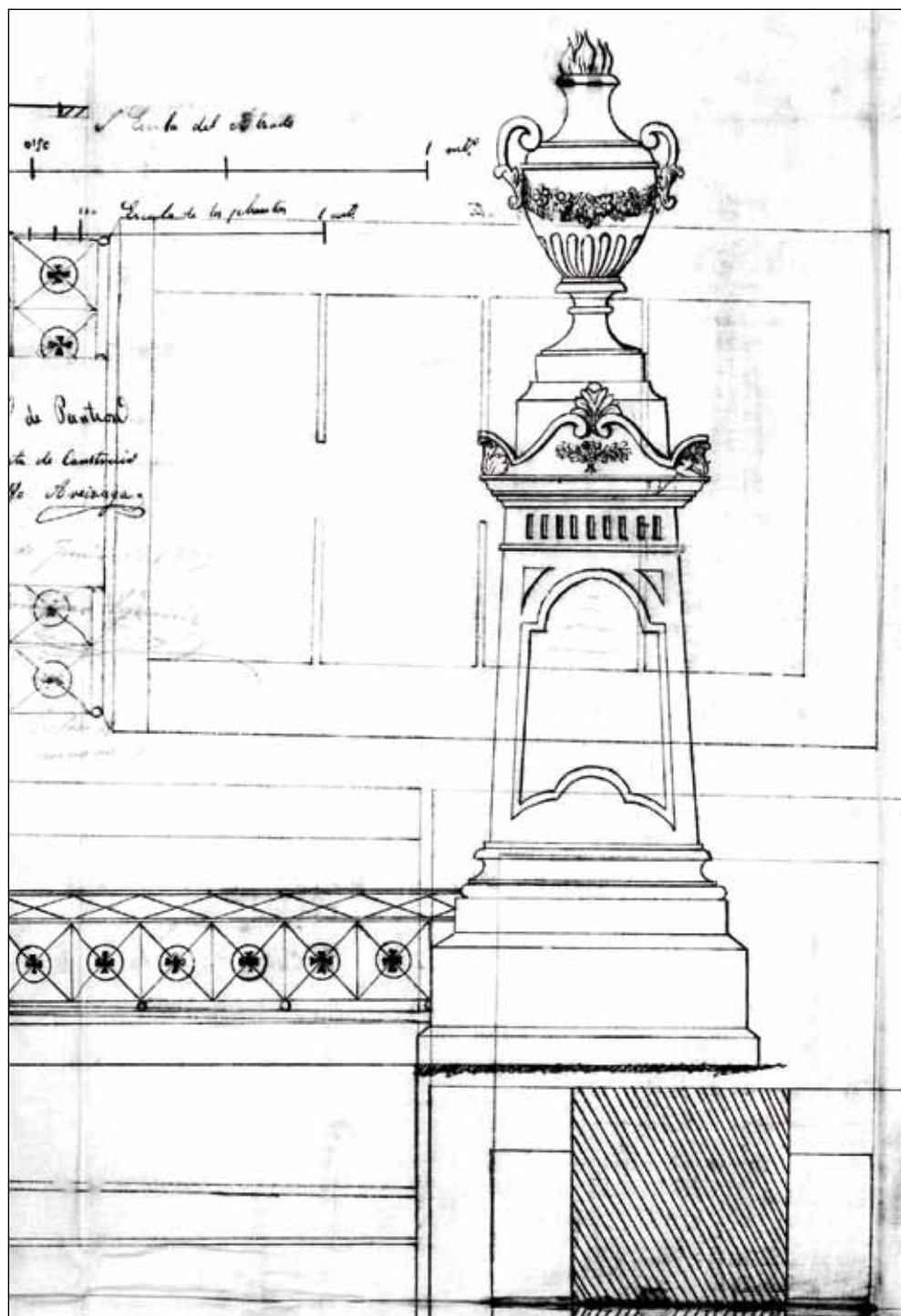


verticales unidos por una barra horizontal, aunque a veces contaba con cadenas que enlazaban antorchas.

Todo ello obedece a las recetas propias del momento y a un tipo de enterramiento que fue muy frecuente en la cornisa cantábrica en esa época⁽¹⁰⁹⁾. Se trata de una tipología que, pese a que tuvo muchas variantes apenas si evolucionó hasta la irrupción del modernismo a principios del siglo XX, aspecto que no llegó a afectar a nuestro escultor. Por el contrario, la mayor parte de las sepulturas que salieron de su taller se inscriben dentro de recetas clasicistas y goticistas. Las primeras tuvieron mucho peso en el repertorio funerario durante gran parte de la centuria, pero poco a poco fueron desplazadas por la aparición del neogótico, estilo que por entonces se identificó con la religiosidad frente al paganismo inherente a las formas grecorromanas.

Las tumbas ideadas por Aréizaga y la mayoría de sus contemporáneos responden al concepto de la muerte vigente en aquella época, de manera que prescindieron de los aspectos macabros y negativos en favor de una visión más dulce. Por ello dejaron de representarse cadáveres, cuerpos en descomposición, etc. y apareció una nueva iconografía en la que el final de la vida se ejemplificó de una forma más amable. Para ello unas veces se asimilaron motivos del repertorio clásico y más tarde del neoclásico como las columnas truncadas, símbolo de la vida quebrada por la muerte, las urnas y las ánforas de inequívoca vinculación con lo mortuario, entendido de forma genérica y no con un fallecimiento concreto, etc. Otras se emplearon objetos como el reloj de arena con la intención de aludir a la brevedad de la vida y al inexorable paso del tiempo, multitud de plantas enroscadas en los pedestales y en las figuras, que permitían expresar desde el amor o el triunfo sobre la muerte hasta el abrazo entre esta última y la vida, etc. No obstante, los grandes protagonistas de esta nueva iconografía fueron la representación de Cristo, bien figurada o mediante una cruz, pues en sí mismo evidenciaba la posibilidad de la resurrección, las dolientes, normalmente

Plano de alzado de un panteón del cementerio de Mallona de Bilbao, diseñado por Adolfo de Aréizaga. Archivo: Diputación Foral de Bizkaia. ►



mujeres jóvenes que, aparte de acompañar al difunto, mostraban el dolor y la desesperación provocados por la pérdida de los seres queridos y, sobre todo, los ángeles, que en todas sus versiones (guías, anunciadores, de la guarda, etc.) simbolizaban buenos augurios en el más allá⁽¹¹⁰⁾.

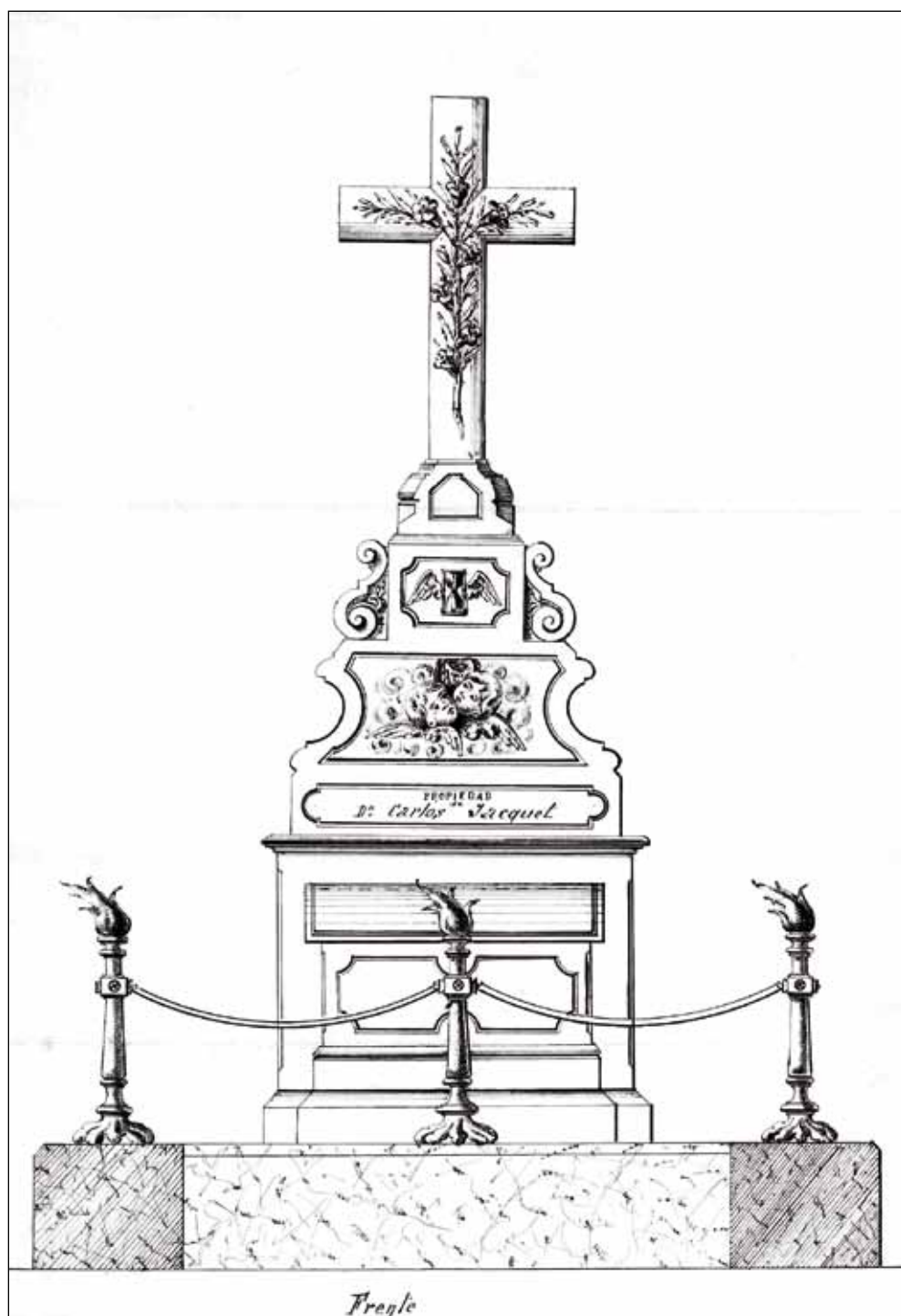
Aréizaga también fue el artífice de un sinfín de lápidas, que contrataba en su taller, siendo numerosas las solicitudes de permiso tramitadas por el artista ante las autoridades municipales en nombre de sus representados. Todas las encontradas coinciden en una manifiesta uniformidad, pues por lo general se limitan a dejar constancia del nombre del difunto, la edad que tenía en el momento del óbito, la fecha del fallecimiento y los promotores de la inscripción. En este sentido, de cara a aclarar la abundancia de obras de esta naturaleza, es necesario traer a colación que el artículo sexto del reglamento vigente en el campo santo de Mallona impedía colocar “ninguna inscripción, signo ni alegoría en ninguna de las construcciones ni sepulturas del cementerio, sin someterla previamente al Sr. Alcalde de esta capital y obtener a su pie el permiso escrito que autorice para ponerla”⁽¹¹¹⁾.

Dentro del apartado de la clientela hay que resaltar que fue el artífice de los panteones o las lápidas de los nichos de muchas familias influyentes del Bilbao finisecular como los Martínez de las Rivas (1881), Echevarrieta (1881), Real de Asua (1879), Olaso (1882), Taramona (1890), Allende (1898), así como de algunos indianos como José Altuna (1883)⁽¹¹²⁾, cuyos restos fueron inhumados en el desaparecido cementerio de Mallona. Esta nómina de clientes corrobora por sí misma los contactos y la relación del escultor con lo más selecto de la sociedad bilbaína.

El cementerio ‘Vista Alegre’ de Derio

Tras la clausura del cementerio de Mallona, el escultor intervino en el de Vista Alegre de Derio, donde nos consta que

Plano de alzado del panteón de Carlos Jacquet en el cementerio de Vista Alegre de Derio. Archivo: Diputación Foral de Bizkaia. ►



Fregle

colaboró con el arquitecto Pedro Guimón y, una vez más, con Nicomedes de Eguiluz. En esta necrópolis llevó a cabo panteones en línea con lo comentado, aunque también ideó otros que constituían una modalidad nueva, consistente en la introducción de un testero como motivo principal de la sepultura en sustitución del tradicional cuerpo central. No obstante, el desarrollo de aquel cierre coincidía en gran medida con lo que había venido haciendo Aréizaga desde los primeros años de su práctica profesional, salvo que en este caso la planta no era cuadrada y tenía mayor desarrollo en anchura, tendiendo a delimitar por completo la cabecera de la tumba. A esta solución responde el panteón de Carlos Jacquet, cuyos inicios se remontan a 1904, cuando Guimón firmó los planos de la cripta, mientras que un año más tarde Eguiluz hizo lo propio con los del alzado que se reproduce en este capítulo⁽¹¹³⁾. La intervención de estos dos técnicos enlaza con lo ya señalado en la necrópolis de Mallona y demuestra que Aréizaga repitió las mismas estrategias para cumplir lo previsto en la normativa, al tiempo que mantuvo los lazos que le unían con estos facultativos. En el testero de esta tumba superpuso diversos cuerpos sucesivamente retranqueados hasta configurar la base en la que descansa la cruz. El acabado avolutado de alguna de las partes ahonda en los criterios historicistas, mientras que la incorporación de dos cabezas de querubines y un reloj de arena alado, al igual que el motivo cruciforme, coincide con lo que en 1906 el escultor haría en su propio panteón del cementerio de Begoña, que a mayores también está aderezado con rosas. De todos modos, este último responde al modelo de sepultura coronada por un cuerpo central.

El mausoleo Uribarren de Lekeitio

Finalmente, dentro de esta tipología cabe resaltar la participación de Aréizaga en uno de los monumentos funerarios más

Lekeitio. Mausoleo de Uribarren y Aguirrebengoa en la Iglesia de San José, obra de los escultores Aréizaga, Garamendi, Basterra y Larrea. ►



importantes ejecutados en Bizkaia a finales del siglo XIX. Se trata de una obra de nivel muy superior a lo visto hasta ahora, pues la mayoría de las tumbas de las que hay noticias sobre su participación obedecen a soluciones un tanto adocenadas, en las que, como hemos visto, es difícil separar lo escultórico y lo estrictamente arquitectónico, pues las labores específicas de la primera disciplina eran escasas y de ejecución no especialmente brillante, sin duda como consecuencia de limitaciones presupuestarias. Se trata del mausoleo de Juan José Uribarren y María Jesús Aguirrebengoa, emplazado en la Iglesia de San José de la Compañía de Jesús de Lekeitio. Fue materializado en colaboración con Bernabé de Garamendi, Serafín de Basterra y Vicente Larrea a partir de un diseño del arquitecto Casto de Zavala Ellacuriaga (1844-1916), que sufrió modificaciones a lo largo del proceso constructivo⁽¹¹⁴⁾. El equipo de escultores se hizo con esta obra en la subasta convocada por el consistorio en 1883. A diferencia del resto de sepulturas incluidas en este capítulo, se trata de un ejemplo muy conocido que tuvo la oportunidad de estudiar en detalle años atrás⁽¹¹⁵⁾. Realizado con mármol de Carrara, su testero está presidido por un monumental ángel que porta sendas coronas, que sobrevuelan por encima de las cabezas de los titulares de la tumba quienes donaron importante obras y legados al municipio. Éstos aparecen representados como yacentes sobre la tapa del sepulcro, realzado en los costados por paneles en bajorrelieve, en los que son visibles los edificios que promovieron en la localidad. Simultáneamente flanquean el ataúd las figuras de bulto redondo de un anciano y una niña, que muestran su pena por la muerte de los bienhechores. El estilo de las distintas partes del panteón entronca con las corrientes en vigor en la época y en la propia producción de Aréizaga, pues el ángel enlaza con la severidad del clasicismo de corte académico, mientras que el preciosismo y la modernidad de las indumentarias parten de recetas románticas.

EL MONUMENTO CONMEMORATIVO: LA MATRONA DE CALAHORRA

EL SIGLO XIX FUE LA EDAD DE ORO DEL MONUMENTO conmemorativo. A lo largo de la centuria se erigieron multitud de obras de este tipo en memoria de políticos, filántropos, artistas, víctimas de guerras y catástrofes, etc. Paulatinamente su concepción y estilo evolucionaron desde las formas clásicas de los ejemplos tempranos hasta el realismo de los conjuntos finiseculares, llegando incluso a planteamientos más rupturistas a principios del siglo XX. Esto trajo consigo transformaciones en la estructura del pedestal, la fisonomía y la disposición de las figuras, los materiales y la consiguiente policromía, el tratamiento de las texturas, etc.

Adolfo de Aréizaga, pese al breve período de tiempo en el que estuvo dedicado profesionalmente a la escultura, hizo una incursión en esta tipología. Dentro de la breve reseña del escultor que Osorio y Bernard incluyó en su *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, este autor ya citó el monumento de la Matrona de Calahorra (La Rioja), al que definió como “una estatua alegórica de la ciudad de Calahorra”. Simultáneamente comentó que fue un pedido del entonces alcalde de la localidad⁽¹¹⁶⁾, a la sazón Emilio Ferrando⁽¹¹⁷⁾, tras varios acuerdos tomados por las autoridades calagurritanas entre febrero y abril de 1878⁽¹¹⁸⁾.

Estos datos son interesantes, toda vez que la pérdida de algunos documentos del Archivo Municipal de la ciudad en cuestión, impide conocer detalladamente los entresijos que rodearon a este encargo⁽¹¹⁹⁾, aunque, gracias a las noticias aportadas por otros estudiosos que sí los tuvieron a su disposición, se dispone de cierto grado de información. No obstante, desconozco qué propició o por qué vía el edil entró en contacto con nuestro personaje y, en cualquier caso, no hay indicios que avalen una posible relación del artista con esta población riojana. Por otro lado, a diferencia de lo que fue habitual no consta que colaborara ningún arquitecto, pero sí sabemos que Aréizaga cobró 3.500 ptas. en concepto de honorarios por este trabajo⁽¹²⁰⁾.

La Matrona hace referencia a un pasaje heroico y legendario de la historia de Calahorra, una de las ciudades más antiguas de España, situada en la Vía Romana que enlazaba Tarragona con Santiago de Compostela. Sus habitantes tuvieron un comportamiento ejemplar ante los cartagineses, que la sitiaron en el año 200 antes de Cristo. Cuando finalmente los hostigadores consiguieron entrar en la localidad, su jefe tuvo una visión en la que dos brazos desnudos peleaban entre sí empuñando espadas, motivo que le dieron por armas. Posteriormente, hacia el año 70 (a. J. C.), fue cercada de nuevo, esta vez por los romanos, al fortificarse en ella el general Sertorio, que murió como consecuencia de una conspiración, pese a lo cual los calagurritanos resistieron hasta la muerte sin víveres, viéndose obligados a alimentarse de cadáveres, siendo la última ciudad hispana que se entregó a aquellos dominadores. Precisamente con este último sitio está vinculada la Matrona, mujer que hacía fuego por las noches en cocinas de distintos inmuebles para que los sitiadores pensaran que había más personas vivas. Finalmente, cuando el ejército enemigo se adentró en la población, la descubrieron comiendo un brazo y portando un puñal. Al reorganizar Julio César la divisa del municipio sumó esta figura al antiguo emblema cartaginés, de manera que ambos forman parte actualmente de su escudo⁽¹²¹⁾.

Calahorra. La Matrona, monumento esculpido por Adolfo de Aréizaga ►
en 1878, en su actual emplazamiento



La intención que presidió la erección de esta obra fue fruto del gusto y el interés por la historia y de la tendencia a ennoblecer la ciudad burguesa con la evocación de las heroicidades y los valores de sus antepasados, de manera que, aunque muchos episodios bélicos y personajes del siglo XIX encontraron cabida en estos monumentos conmemorativos, también se erigieron ejemplos que aludían a pasajes y hombres nobles de la antigüedad romana, como ocurrió, por ejemplo, con Viriato. Del mismo modo, estos asuntos quedaron reflejados en la pintura de historia.

Éste es el origen y la razón de ser del monumento esculpido por Aréizaga, inspirado, por otra parte, en una pintura mural que decoraba el desaparecido torreón medieval de doña Juana, que formaba parte del antiguo recinto amurallado y estaba situado en la Plaza del Raso de Calahorra⁽¹²²⁾, en el que la figura sostenía un brazo en la mano izquierda y un cuchillo en la diestra. No obstante, esta composición no debía ser muy antigua, pues al parecer aquella Matrona iba tocada por corona mural, detalle que consta sustituyó al primitivo casco romano durante el reinado de Isabel II, concretamente en 1858⁽¹²³⁾, como reconocimiento al heroísmo y la grandeza que antaño demostraron los calagurritanos. Por tanto, la pintura en cuestión apenas databa de veinte años antes de que se levantara la escultura que nos ocupa. Asimismo, se sabe que el consistorio destinó parte del dinero obtenido de la venta del paredón que subsistía de aquella torre, demolida en vísperas de que Aréizaga materializara el monumento, a sufragar precisamente el coste de la nueva obra⁽¹²⁴⁾.

La Matrona, término que en sí mismo alude a una dama distinguida, fuerte y virtuosa, representa a la ciudad de Calahorra y al valeroso comportamiento demostrado reiteradamente por sus habitantes en época romana, evocado aquí gracias a esta figura femenina, sus emblemas, leyendas y títulos. Los estudiosos que pudieron consultar la documentación municipal original

Calahorra. Primer plano de la Matrona, obra del escultor Adolfo de Aréizaga. ►



relativa a esta obra, la describieron como de “siete y medio pies de altura; viste túnica cerrada, ceñida con un cinturón, dejando descubierta la pierna izquierda hasta la rodilla, permitiendo ver la sandalia... Además de la túnica viste manto romano, echada una punta sobre el hombro izquierdo y en la cabeza el casco de aquella época. Va colocada sobre un pedestal de mármol rojo, de cuatro y medio pies de altura que descansa sobre una plataforma, con dos gradas de piedra caliza azulada; y el todo del monumento estaba cercado de una bonita y elegante verja de hierro”⁽¹²⁵⁾.

Efectivamente, la obra está conformada por una única figura femenina de bulto redondo, representada de pie, con la pierna izquierda ligeramente adelantada, en actitud de caminar con decisión. Viste túnica fruncida, con un ribete liso a la altura del cuello, ceñida al cuerpo mediante un cinturón, dispuesto debajo del pecho. El brazo derecho de la Matrona aparece desnudo, mientras que el izquierdo queda oculto por el manto que cruza sobre ese hombro y envuelve diagonalmente el cuerpo de la protagonista, generando pliegues muy abultados en torno a la última extremidad, mientras que en la parte contraria dibuja algunas formas en V, si bien un tanto suavizadas, y por la espalda cae hasta la cadera. La pierna izquierda, especialmente robusta, asoma por la abertura del vestido, que tiene un corte en el delantero, rematado a la altura de la rodilla en un motivo circular, de manera que también vemos la sandalia, con un diseño a base de tiras verticales y horizontales que permiten que quede ajustada a la pantorrilla. El rostro es especialmente adusto, transmite fortaleza y dureza y en modo alguno corresponde a una modelo de belleza clásica e ideal. Tiene los ojos conformados mediante círculos concéntricos, estando rehundido el correspondiente a la pupila, potenciando así la expresividad con los inherentes efectos de luces y sombras. Llama la atención el detallismo y la capacidad a la hora de materializar las cejas y la dentadura, visible a

Calahorra. La Matrona tocada con casco y sujetando en su mano
izquierda uno de sus símbolos: un brazo. ►



través de la boca entreabierta, al tiempo que el artífice marcó mucho los surcos naso-genianos. Todo ello apunta a una posible relación con prototipos tardíos de la estatuaria romana, concretamente del siglo III (d. J. C.), dada la componente en modo alguno idealista del rostro, el trabajado modelado de la cara, la factura de los ojos, etc. No obstante, con respecto a estos prototipos Aréizaga aumentó la expresividad y profundizó mucho la concavidad de las pupilas, aspectos que entran dentro de las licencias propias del período decimonónico. La Matrona está tocada con un curioso casco, acabado en un motivo rectangular de gran vuelo, que también parece una reinterpretación libre de modelos romanos. Efectivamente, recuerda a algunas obras del citado período, en concreto a la escultura de Trajano Decio que se conserva en el museo del Palacio de los Conservadores de la capital italiana⁽¹²⁶⁾, aunque el de la calagurritana es de mayor tamaño. Finalmente, a diferencia de lo que ocurre con otras piezas del escultor Aréizaga, la melena no es especialmente abundante ni abultada, aunque sí es ondulada y cae hacia la espalda, cuestiones igualmente ajenas a la citada tradición clásica.

Dentro del estilo de Aréizaga fue habitual, como se puede comprobar en otras obras materializadas por el artista hacia las mismas fechas, que una serie de objetos acompañaran a sus figuras cosa que ocurre también con la Matrona. Así, lleva un brazo en su mano siniestra y un cuchillo en la diestra, este último hoy en parte perdido. Simultáneamente el escudo de Calahorra aparece dispuesto sobre el flanco izquierdo del pedestal a los pies de la figura. Indudablemente los dos primeros detalles están relacionados con la actitud heroica de este personaje legendario, mientras que el último es una referencia a la institución que patrocinó el monumento.

Las armas de este blasón, que responde a la forma española, es decir cinturado y con siete vértices, reflejan la fe y la valentía de los patronos de Calahorra, San Emeterio y San Celedonio,

Aréizaga colocó el escudo de Calahorra a los pies de la Matrona. ►



soldados romanos que, pese a ser duramente torturados, entregaron su vida por la fe cristiana, siendo decapitados en el siglo III (d. J. C.). Más tarde, sobre el solar donde fueron martirizados se construyó la actual catedral de la ciudad, que custodia los restos de los dos santos en unas urnas de plata, donadas por los Reyes Católicos⁽¹²⁷⁾.

Así las cosas, el motivo heráldico es partido, estando presidido el primer cuartel por dos espadas cruzadas con las puntas hacia arriba, mientras que en el segundo hay dos cisuras cóncavas. Las primeras aluden a las armas con las que fueron degollados los santos y las segundas a los cortes practicados en sus cuellos durante el martirio. Este escudo obedece a una modalidad que se empezó a utilizar en el siglo XIX en sustitución de una versión más antigua que incluía las cabezas de estos valerosos cristianos⁽¹²⁸⁾.

Completa el conjunto el pedestal que sirve de soporte a la Matrona. Es de mármol rojo, lo que contribuye a marcar una drástica separación entre las distintas partes del monumento. Tiene forma de paralelepípedo de cuatro caras y está articulado en tres partes que actúan a modo de basa, fuste y remate. El cuerpo intermedio alberga placas del mismo material, aunque de color blanco, destinadas a cobijar inscripciones. Asimismo, el coronamiento está adornado con unas incisiones de ritmo curvilíneo que emergen de un motivo central. Las leyendas dicen: PREVALECI CONTRA CARTAGO Y ROMA, VICTRIX ATQUE INVICTA TULIT CALAGURRA TROPHEUM, SANGUINE, PRINCIPIO, LITTERIS, VIRTUTIBUS, ARMIS (Consiguió Calahorra el trofeo de vencedora e invencible por la nobleza de su sangre, por su estirpe, por las ciencias, por las virtudes y por su valor guerrero), LA MUY NOBLE MUY LEAL Y FIEL CIUDAD DE CALAHORRA y XXXI AGOSTO DE MDCCCLXXVIII. Es decir que las dos primeras ponen el acento en las glorias de la ciudad durante la antigüedad romana en sintonía con la propia Matrona, mientras que la tercera se hace eco de los títulos de la localidad y la última de la fecha de la inauguración de la escultura.

Este pedestal, al igual que ocurre con los objetos que porta y complementan a la protagonista del monumento, guarda una gran similitud con la solución utilizada por Aréizaga en las esculturas costumbristas que por las mismas fechas le encargó Casilda de Iturrizar y su volumetría, también recuerda a los diseños introducidos por el escultor en los soportes de las piezas escultóricas que presidían algunos de los panteones que salieron de su taller.

La concepción de este monumento conmemorativo obedece a recetas tempranas, propias de los años centrales del reinado de Isabel II, aunque sea una obra ideada durante la restauración borbónica. Por tanto, resulta en cierto modo anacrónico y ajeno por completo a la grandiosidad y la complejidad hacia la que derivó esta tipología en el período finisecular como consecuencia de una paulatina barroquización, la creciente incorporación de decoración y figuras secundarias, la potenciación de gestos y expresiones, la complicación del pedestal, etc. En este sentido, es explícito que en este caso prevalezca la idea de conjunto sobre el tratamiento del detalle y que conste de un bloque unitario con una única figura, que además está de pie, un tanto rígida, tiene expresión ausente y distante y viste una indumentaria sencilla, todo lo cual parte de prototipos clásicos, algo que los especialistas consideran característico de los ejemplos de mediada la centuria⁽¹²⁹⁾. Así las cosas, indefectiblemente vincula a Aréizaga con el realismo académico por la ausencia de complejidad escenográfica y la falta de minuciosidad en los detalles y de maleabilidad en las superficies del mármol, material que permite sugerir simultáneamente la dureza y la blandura, según la forma en que esté trabajado. Por el contrario, el artífice afrontó aquí su labor con sinceridad y de forma simplista, sin especial preocupación por las texturas. Todo esto demuestra que en esta ocasión el artista bilbaíno fue conservador y se mantuvo al margen de las novedades que unos años más tarde incorporarían colegas suyos como Mariano Benlliure, Agustín Querol o Aniceto Marinas.

En la misma dirección apunta la sencillez y la claridad volumétrica del diseño del pedestal, que obedece a una idea muy

esquemática de soporte, cuyas caras, como hemos señalado, cobijan placas con inscripciones en vez de relieves con escenas alusivas al pasaje histórico evocado por el monumento. Estos dos detalles, unidos a la drástica separación entre el basamento y la figura principal, corroboran el carácter retardatario de la obra, ya que por las fechas en las que Aréizaga la materializó se había impuesto un planteamiento bastante más complejo de este elemento y más tarde se acabaría diluyendo la nítida frontera existente entre el protagonista y la peana.

La Matrona de Calahorra pasa por ser el monumento conmemorativo más antiguo de La Rioja, ya que, aunque la colocación de la primera piedra del monumento dedicado al general Espartero en Logroño tuvo lugar en 1872, no fue inaugurado hasta 1895 y el de Sagasta también en esta última ciudad lo fue en 1890⁽¹³⁰⁾ mientras que el de la Matrona data de 1878.

Inicialmente la Matrona fue instalada en el centro de la mentada Plaza del Raso, enclave de planta trapezoidal con especial significación e importancia en la localidad desde el siglo XVI, circunstancia que fue en aumento en la siguiente centuria hasta convertirse en su plaza mayor. En función de esto último, aglutinaba construcciones tan importantes como el ayuntamiento, construido en el siglo XVII y derribado a principios de la década comprendida entre 1940 y 1949, el peso, el posito, la Iglesia de Santiago, la casa del cabildo y algunos torreones medievales relevantes en la historia del municipio, al tiempo que fue utilizada como coso taurino⁽¹³¹⁾. De cara a su regularización, a lo largo del siglo XIX se llevaron a cabo en ella y en las calles adyacentes varios proyectos, entre ellos el derribo del citado torreón de doña Juana⁽¹³²⁾. Su condición de espacio cuasi cerrado y arquitectónico en vez de abierto y dominado por un entorno natural con árboles determinó en parte la percepción de la Matrona, que, a diferencia de los monumentos situados en jardines y rodeados de árboles y vegetación, es más sobria y

Calahorra. La Matrona fue inaugurada el 31 de agosto de 1878. ►
En la imagen en su primer emplazamiento en la plaza del Raso.
Archivo Fotográfico Bella (Calahorra).



menos pintoresca. Por otro lado, finalmente la escultura resultó un tanto pequeña, cuestión que corroboran las fotografías en las que quedó inmortalizada en su emplazamiento original, pese a que ni la plaza en sí misma fuera especialmente amplia en superficie ni los edificios que la delimitaban se caracterizaran por una considerable altura. Efectivamente desde un principio este monumento dio la impresión de ser modesto y no estar acorde con las dimensiones del lugar en el que fue erigido. De todos modos, la pérdida de la documentación correspondiente a la obra nos impide dilucidar los motivos que determinaron esta situación y los condicionantes que la rodearon.

La inauguración de la escultura tuvo lugar el treinta y uno de agosto de 1878⁽¹³³⁾, tal como consta en una de las inscripciones del basamento, aunque los actos festivos se celebraron una semana más tarde, el día ocho de septiembre a las siete y media de la mañana. No obstante, durante las horas previas hubo otras ceremonias, pues las autoridades invitaron al vecindario de la zona del Plaza del Raso a que adornaran los balcones de las casas con “colgaduras”, al tiempo que hubo fuegos artificiales y se ofició una misa al aire libre en el Paseo del Mercadal⁽¹³⁴⁾.

De todos modos, la Matrona ha tenido, al igual que otros muchos monumentos conmemorativos de la época, una trayectoria y un destino erráticos, aunque siempre se ha erguido en parajes emblemáticos desde el punto de vista urbanístico. Así, primero cambió de ubicación en la propia Plaza del Raso, pues fotografías antiguas del Archivo Bella corroboran que, desde su inicial posición centrada y orientada hacia la Iglesia de Santiago, fue removida a un lateral de la misma⁽¹³⁵⁾. Abandonó este lugar en 1906, cuando las autoridades locales acordaron la instalación de fuentes en las plazas del Raso y San Andrés, en el Paseo del Mercadal y junto al hospital⁽¹³⁶⁾. Entonces fue trasladada a la Glorieta, centro neurálgico de las principales vías de Calahorra, siendo probable que estas labores corrieran a cargo del maestro de obras Hermenegildo Vivanco, cuyo nombre aparece insistentemente

La Matrona en la época en la que estuvo emplazada en la Glorieta de Calahorra. Archivo fotográfico: Bella (Calahorra). ►



vinculado con distintos trabajos municipales por esas mismas fechas.

Años más tarde, en 1944, con motivo de la construcción de la actual casa consistorial volvió a cambiar de sitio, pues el consistorio nombró una comisión para que estudiase su traslado y su emplazamiento más conveniente, al tiempo que sopesaron la construcción de un Monumento a los caídos durante la Guerra Civil⁽¹³⁷⁾. Entonces pasó a su actual ubicación en el extremo del Paseo de Mercadal, espacio interior del antiguo circo romano, en las inmediaciones del actual parador, inaugurado en 1974, fecha en torno a la cual se remodelaron los jardines existentes en la zona de la antigua Era Alta. Precisamente en esos días la escultura fue objeto de ataques vandálicos⁽¹³⁸⁾ que desgraciadamente se han vuelto a repetir posteriormente. Así, en la década de los noventa sufrió desperfectos en la mano derecha, que fue sustituida por otra de mármol a cargo del artista local Gonzalo Martínez, mientras que en 1996 fue incendiada, tras ser envuelta en plásticos⁽¹³⁹⁾, y más recientemente perdió el cuchillo⁽¹⁴⁰⁾.

Los cambios de emplazamientos han ido acompañados de diversas obras que han afectado al basamento. Éste ha sido recrecido hasta alcanzar la solución actual, apoyado sobre una pirámide truncada que excede con creces la altura del pedestal al que sirve de base. Esta drástica variación ha influido de nuevo en la percepción general que hoy se tiene de la escultura, que indefectiblemente resulta aún más empequeñecida tanto por la modificación del soporte como por las características del entorno e incluso por la disposición de una superficie ajardinada alrededor. Efectivamente, fotografías antiguas avalan que inicialmente el monumento descansaba sobre una solución escalonada de tres peldaños⁽¹⁴¹⁾, mucho más acorde con las dimensiones de la obra, que, a juzgar por testimonios gráficos, parece que no fue alterada, cuando fue ubicado en la citada Glorieta⁽¹⁴²⁾.

EL RETRATO

HASTA FINALES DEL SIGLO XVIII, EL GÉNERO del retrato estuvo restringido al ámbito cortesano y al escalafón más alto de la sociedad, sin embargo en la centuria decimonónica fue demandado por otros estamentos, con lo que de alguna manera se democratizó. Este proceso coincidió con la aparición y la consolidación de la burguesía, cuyos miembros encargaron muchas obras de este tipo, sobre todo pictóricas, pero también escultóricas que, aparte de ser un símbolo de estatus, les permitían evidenciar su condición de hombres hechos a sí mismos y la posición que habían alcanzado. Las características de los retratos en función del formato (cuerpo entero, medio cuerpo, busto, etc.), así como el tamaño de los mismos, unido al prestigio y los honorarios del artista contratado, eran igualmente otra forma de poner de manifiesto la situación de los comitentes.

Por lo demás, el análisis de la evolución de este género, por una parte, permite comprender el desarrollo de las distintas corrientes artísticas en vigor en la época, y, por otra, da cuenta de la transformación de aquel grupo social y de los cambios experimentados por su gusto, formación, valores, etc. con el paso de los años.

La creciente demanda favoreció que muchos artistas, sobre todo pintores, se dedicaran al retrato, siendo sumamente representativos los casos de Vicente López Portaña (1772-1850) y el mentado Federico de Madrazo y Kuntz. No obstante, esta circunstancia no sólo se dio en el ámbito madrileño, donde se prodigaron estos dos personajes, ya que son muchas las ciudades que cuentan con especialistas en el género. Así, en Bilbao es ilustrativa la figura del citado Juan de Barroeta Anguisolea.

En cualquier caso, hubo diferencias entre la pintura y la escultura, pues en todas las zonas fueron mucho más numerosos los retratos pictóricos que los escultóricos, lo que acrecienta el interés y la importancia de las obras salidas del estudio de Aréizaga que recogemos seguidamente. Además éstas tienen la particularidad de ser un tanto tempranas, puesto que en el territorio vizcaíno en la década de los años setenta de la centuria decimonónica ese tipo de retratos eran ciertamente escasos, mientras que, por lo que atañe al País Vasco, sólo podemos mencionar algunos ejemplos realizados hacia las mismas fechas por el guipuzcoano Marcial Aguirre⁽¹⁴³⁾. De hecho, no empezaron a ser más abundantes hasta los albores del siglo XX, cuando varios miembros de la pujante burguesía vizcaína los comenzó a demandar a escultores como Francisco Durrio, Nemesio Mogrobejo o Higinio Basterra, que pertenecían a una generación posterior a la de Aréizaga. Esto último permitió que abrazaran un realismo más moderno que el de sus predecesores, libre de las ataduras académicas e incluso teñido de notas modernistas, circunstancia que se tradujo, entre otras muchas cosas, en la pérdida del anecdotismo y la minuciosidad en los detalles en pro de unas superficies menos acabadas, más expresivas y, en buena medida, más pictóricas, cuestiones que resultan palpables en su producción.

En la Santa Casa de Misericordia de Bilbao, institución benéfico-asistencial, fundada en el siglo XVIII, se conservan

1875. Retrato de Casilda de Iturrizar (1818-1900) en mármol de Carrara ►
(63 cm. x 43 cm. x 25 cm.), obra del escultor Adolfo de Aréizaga.
Santa Casa de la Misericordia de Bilbao.



dos retratos firmados por Adolfo de Aréizaga, que inmortalizan al matrimonio formado por Tomás José Joaquín de Epalza (1798-1873) y Casilda de Iturrizar (1818-1900). Estas obras ya fueron reseñadas por Ossorio y Bernard en su mentada *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*⁽¹⁴⁴⁾. Nuestra investigación ha determinado que fueron encargados después del fallecimiento del primero, quien en su testamento legó a este establecimiento de caridad 250.000 ptas., a pagar en anualidades de 25.000 ptas.⁽¹⁴⁵⁾. De todos modos, debió hacer donaciones anteriormente, pues figura entre los benefactores del centro en el año 1869⁽¹⁴⁶⁾. Así las cosas, la decisión de encomendar la ejecución de las esculturas coincide con una pauta relativamente habitual en la época entre los organismos favorecidos por este tipo de protectores. Efectivamente, con mucha frecuencia, tras recibir donaciones, estas instituciones mostraban el deseo de contar con algún retrato de los mecenas, que a veces encargaban ex profeso, a modo de homenaje, aunque en ocasiones se trató de la consecución de obras previas entregadas por los familiares de los filántropos para ser colocadas en algún lugar relevante de sus sedes.

La Santa Casa de la Misericordia los encargó en mayo de 1875, tras un acuerdo de los miembros de la junta directiva que decidieron que Eduardo Delmas, vocal de la misma, se hiciera cargo de “verse con el joven escultor Sr. Aréizaga” para tratar el asunto⁽¹⁴⁷⁾.

Fueron concebidos como una pareja, de manera que, aunque son piezas independientes, forman una unidad, pues en gran medida coinciden en el tamaño, el formato, el soporte sobre el que están colocados y el diseño de la basa. Constituyen así un retrato de matrimonio, variante muy extendida en la época, ya que, dentro del espectacular desarrollo alcanzado por este género por entonces, se popularizaron retratos de todo tipo (infantiles, de familia, individuales, de matrimonio,

1875. Retrato de Tomás José Joaquín de Epalza (1798-1873) en mármol de Carrara (54 cm. x 41 cm. x 22 cm.), obra del escultor Adolfo de Aréizaga. ►

Santa Casa de la Misericordia de Bilbao.



oficiales, etc.) tanto en la pintura como en la escultura y, por supuesto, en la fotografía. Aparte de lo señalado anteriormente, muchos de estos subtipos también fueron consecuencia de la importancia que la burguesía concedió a la institución familiar. Por ello en la pintura son muy frecuentes los lienzos que immortalizan a matrimonios, en los que la pareja está representada en una misma tela o en cuadros separados, pero formando un conjunto en función de sus similares características. Dentro de esta última vertiente hay que situar las obras que nos ocupan aquí, aunque en esta ocasión no fueran un encargo particular sino de tipo institucional.

Los dos retratos se conservan en muy buen estado⁽¹⁴⁸⁾. Responden al formato de busto, aunque carecen de brazos, ya que el artista sólo materializó la parte delantera del tórax, rematado a la altura de los hombros en una elegante solución curvada, prescindiendo de la espalda, a diferencia de las cabezas que están representadas en plenitud. Esta solución, en principio, debió ser consecuencia de las características del lugar en el que iban a ser colocados, probablemente una hornacina, cuestión que determinaba que la posibilidad de contemplación fuera casi exclusivamente desde un punto de vista frontal, por lo que no tenía demasiado sentido trabajar la parte posterior. A la postre este detalle y la renuncia a fomentar otras posibles perspectivas favoreció el academicismo. Sin embargo, no es menos cierto que, al no desarrollar las extremidades, los bustos resultan más estilizados y los rostros –parte esencial de cualquier retrato– no quedan diluidos dentro del conjunto por el peso del propio tronco, sino que ganan en protagonismo. Por el contrario, las cabezas están trabajadas completamente con toda seguridad debido al sentido de la construcción de las esculturas y los condicionantes derivados del bloque bruto, normalmente esférico, a partir del cual el artista empieza a cincelar esta parte de las figuras. Efectivamente, al carecer de ángulos, resulta menos fácil renunciar a la configuración de la zona posterior, a diferencia de lo que ocurre con el volumen de paralelepípedo con el que se estructura el torso.

De este modo, Aréizaga no sólo potenció los rostros, sino que simultáneamente se reveló como un creador más moderno y audaz, que en este caso prescindió de algunas imposiciones de tipo académico. En este sentido, es muy esclarecedora la comparación de los retratos del matrimonio Epalza con los que por las mismas fechas esculpió su amigo Marcial Aguirre, como los del Papa Pío IX (1872), Johann Michael Wittmer (c. 1875), José Manuel Lopetegui (1886), etc., todos ellos caracterizados por la importancia del tronco, detalle que indefectiblemente se traduce en una gran pesantez, al tiempo que resultan más académicos⁽¹⁴⁹⁾.

Las obras de la Santa Casa de Misericordia apoyan sobre unos pedestales de planta cuadrada, con basas y remates de igual formato, debidamente realzados mediante diversas molduras. Cada una de las caras del soporte está adornada con una incisión que dibuja un panel alargado, mientras que los nombres de los homenajeados están labrados en el frente principal. Sobre ellos descansan las esculturas, que a su vez tienen unas elegantes peanas de planta circular con varios cuerpos que se suceden en curva y contracurva (11 cm. x 18 cm.). Todo está ejecutado con mármol de Carrara.

Tomás José Joaquín de Epalza Zubaran pertenecía a una familia de comerciantes bilbaínos dedicados a la importación y distribución de tejidos y yutes. Más tarde este linaje aumentó su peso en la economía de la ciudad, gracias a sus incursiones en la banca, el ferrocarril y la industria. Su fortuna llegó a ser una de las más importantes de la capital vizcaína, pues al fallecer ascendía a 12.000.000 reales⁽¹⁵⁰⁾. Casado en primeras nupcias en 1817 con María Concepción Lequerica Bergareche, miembro de otra familia relevante de Bilbao, la pareja tuvo una hija, Emilia Joaquina (n. 1826) que murió a corta edad. Tras enviudar en 1857, Epalza volvió a contraer matrimonio el uno de mayo de 1859 con Casilda de Iturrizar, hasta ese momento su ama de llaves, sin que hubiera descendencia de este segundo enlace. Aparte de su importante labor en el mundo empresarial y de las

finanzas, también hizo incursiones en la política, ya que ostentó el cargo de concejal del Ayuntamiento de Bilbao entre 1838 y 1839 y regidor de la Diputación entre 1840 y 1841. Asimismo fue cónsul de Brasil. Por lo que respecta a la Santa Casa de Misericordia, fue hermano vocal de esta institución desde 1833 hasta su fallecimiento en 1873⁽¹⁵¹⁾.

Por lo que queda dicho el retrato del filántropo (54 cm. x 41 cm. x 22 cm.) es póstumo, pues fue materializado tres años después de su muerte, ya que está fechado en el dorso en 1876. Tuvo que ser realizado a partir de un cuadro o una fotografía, en función de lo cual ofrece un aspecto que no corresponde con los setenta y cinco años que tenía cuando se produjo su óbito, sino que parece mucho más joven, aunque Aréizaga trató de envejecerlo introduciendo unas arrugas en la frente y en torno a los ojos, pronunciando las bolsas bajo los últimos, acentuando los arcos ciliares y marcando una cierta flacidez, detalles que favorecen la componente realista. La dureza de las facciones y la expresión, pese a la atención que el artífice prestó a la mirada para intentar insuflar hálito vital a la figura, al igual que la rigidez, quizá sean consecuencia de su condición de retrato póstumo y de la imposibilidad por parte del artista de contar con el modelo natural para posar. Por otro lado, los ojos están ejecutados a base de círculos concéntricos, solución que determina la impresión de mirada perdida y distante, así como el aire envarado del benefactor.

Epalza viste camisa con pliegues en la delantera y llamativos botones, pajarita, chaleco en parte desabrochado y chaqueta, todo acorde con la moda de la época. Es elogiable la minuciosidad con la que están conseguidos los ojales de la última prenda, el diseño de los botones de la camisa y los pliegues y la textura del chaleco, de modo que son obvias las diferencias de tejido entre las distintas ropas, es decir que el escultor desplegó aquí su pericia para sacar efectos “pictóricos” del mármol. Por otra parte, el peinado del efigiado con el pelo corto y dispuesto hacia atrás pone de manifiesto unas incipientes entradas.

Casilda Margarita de Iturrizar Urquijo continuó la labor iniciada por su marido y siguió favoreciendo a la Santa Casa de Misericordia de por vida⁽¹⁵²⁾ e incluso después de su muerte, pues tuvo presente a la institución y al Hospital de Bilbao en sus últimas voluntades. En este sentido, sabemos que anualmente entregaba importantes donativos, que dejó previstos incluso el año de su fallecimiento⁽¹⁵³⁾. Con independencia de esto, los propios asilados obtuvieron obsequios concretos en distintos momentos. Así, la viuda de Epalza solicitó que todos los ancianos y niños acogidos en el establecimiento asistieran a la misa que se iba a celebrar en la Iglesia de los Santos Juanes de la capital vizcaína el veintidós de abril de 1875, con motivo del segundo aniversario de la muerte de su marido, por lo que cada uno de los residentes recibió dos reales, al tiempo que durante la comida de esa jornada se les sirvió un postre especial, consistente en queso y vino, costeadado también por la benefactora⁽¹⁵⁴⁾. La investigación llevada a cabo ha desvelado muchos detalles y actuaciones similares a cargo de esta filántropa⁽¹⁵⁵⁾. Sin duda, esta dama ha sido una de las grandes bienhechoras que ha tenido la ciudad de Bilbao, cuyas autoridades le rindieron homenaje designando con su nombre la calle donde había vivido y el parque del Ensanche. Precisamente en este último actualmente se yergue el monumento conmemorativo que en su memoria se erigió en 1906, a cargo del brillante escultor Agustín Querol (1860-1909). Iturrizar mostró especial preocupación por los desvalidos, pero también por la enseñanza, ya que sufragó la construcción de las escuelas que llevan su nombre en la calle Tivoli, creó becas para los alumnos aventajados de todos los centros escolares de la villa, etc. Asimismo, apoyó a numerosas congregaciones religiosas, entre ellas a los agustinos de Portugalte, localidad donde fundó otro centro de enseñanza y en la que una calle ostenta su nombre. Como consecuencia de todo esto, ingresó en la Orden Civil de la Beneficencia en 1894⁽¹⁵⁶⁾.

Fue immortalizada por Aréizaga en 1875, año que, junto a la referencia a la autoría y a la condición de escultor del artífice, figura labrado en el dorso de la escultura (63 cm. x 43 cm. x 25 cm.)⁽¹⁵⁷⁾.

Con diferencia es una obra más lograda que la anterior, a lo que sin duda tuvo que contribuir el hecho de que en este caso el artista contó con la presencia física de la efigiada. La protectora viste una blusa con un tímido escote en V, con ribete ligeramente fruncido, y una chaqueta con solapa plisada, anudada al talle por un gran lazo de igual factura y minuciosa ejecución, pero sin caer en una perfección mimética y cansina. Como única joya lleva una cadena al cuello, de la que cuelga una medalla ovalada, sobre la que destaca una cruz, inequívoca referencia a la religiosidad de la benefactora. Al igual que en el retrato de su marido, llama la atención el preciosismo con el que están realizados los ojales, los botones de la blusa y los efectos de plisado, que, sin embargo, no distraen la atención del espectador del rostro, especialmente enérgico. En esta pieza, el artista se recreó en el peinado que es un tanto espectacular, pues lleva el pelo estructurado mediante una pequeña raya en el medio y recogido hacia atrás, configurando un moño a base de una abultada trenza, de manera que la cara queda completamente al descubierto. Sobre esta última hay que destacar que el artífice desplegó una asombrosa percepción de la anatomía facial, ya que guarda un gran parecido con las imágenes que conocemos de Iturrizar a través de algunos cuadros, y simultáneamente impresionan sus grandes ojos con el iris y las pupilas materializadas con círculos concéntricos y en resalte. De todos modos, la mirada resultante incrementa la vinculación con la tradición académica, pese a ser mucho más expresiva que lo usual en esa corriente, al tiempo que también fomenta el hieratismo. En el momento de posar para Aréizaga, Esta dama tenía cincuenta y siete años de edad, algo que está en sintonía con las ojeras y las arrugas que muestra la figura y los evidentes síntomas de flacidez que observamos en su rostro, fundamentalmente en el cuello, magníficamente plasmado por el artista, que prestó una gran atención a la fisonomía y cuajó un modelado muy detallado, agudizando las sombras, especialmente con la pronunciación

1875. Detalle del retrato de Casilda de Iturrizar (1818-1900), obra del ►
escultor Adolfo de Aréizaga. Santa Casa de la Misericordia de Bilbao.



de los arcos ciliares. Por todo ello, hay que concluir que no fue idealizada y que una vez más estamos ante una obra derivada del realismo académico, que resulta más naturalista que la de su esposo, en la que la representada se muestra especialmente adusta y proyecta una personalidad decidida.

De hecho, en la serie de retratos de esta caritativa mujer, pintados por Juan de Barroeta⁽¹⁵⁸⁾, el primero de los cuales data de 1888 y obra en poder de consistorio portugalujo, sus facciones están más dulcificadas y suavizadas, pese a ser posterior en el tiempo, aunque observamos que en esa época todavía su peinado estaba conformado con raya al medio⁽¹⁵⁹⁾. Por otra parte, en Bilbao existen otros retratos escultóricos de esta dama. El más temprano, como vimos, corrió a cargo de Alfredo Lucarini y data de 1900⁽¹⁶⁰⁾. Forma parte de un relieve, colocado en la entrada de las escuelas de la calle Tívoli. Para su ejecución se convocó una subasta, a la que concurrieron seis firmas (Hijos de M. Alcón, Juan Ribechini, Bernardo Lambarri, Víctor de Llona, Adolfo de Aréizaga y el mentado Alfredo Lucarini, a la postre autor de la obra). Fue adjudicado al mejor postor, sin que mediara criterio artístico⁽¹⁶¹⁾. El artífice de esta placa, que incorpora un medallón con el busto de la fundadora en altorrelieve, modificó el peinado de la efigiada, aunque, al igual que Barroeta, la representó con la cabeza cubierta por una mantilla. Por último, Agustín Querol, a la hora de proyectar el monumento situado en el parque del Ensanche, partió en mayor medida de los cuadros de este pintor.

En febrero de 1876, los responsables de la Santa Casa de Misericordia se hicieron eco de que este busto había quedado colocado en la “sala de juntas”⁽¹⁶²⁾. Sin embargo, desde hace muchos años los retratos y sus correspondientes peanas engalanan el hall del edificio, sin que haya podido precisar la fecha del traslado. No obstante, pienso que el hecho de que las paredes del vestíbulo estén cubiertas por grandes placas de mármol con las inscripciones de los nombres de la nutrida serie de benefactores

1888. Retrato de Casilda de Iturrizar (1818-1900) pintado por Juan de Barroeta, imagen del libro *Juan de Barroeta* cedida por su autor. ►



que ha tenido el establecimiento a lo largo del tiempo y el año en que se produjeron las donaciones pudo propiciar la instalación de los bustos en su actual emplazamiento, en razón de la importancia de los legados de los Epalza Iturrizar, con objeto de que el matrimonio presidiera esa zona del inmueble.

Una vez entregadas las dos obras, Aréizaga solicitó 10.000 reales por ambas, cantidad que los responsables de la institución consideraron excesiva, por lo que acordaron que Eduardo Delmas se entrevistara de nuevo con él para negociar una posible rebaja, punto sobre el que no se tiene más información⁽¹⁶³⁾. Ciertamente los honorarios fijados por el artista en este caso parecen muy elevados, toda vez que, como hemos indicado, dos años después cobró 3.000 reales por la Matrona de Calahorra, una escultura a todas luces de más envergadura y que además implicaba gastos adicionales por desplazamientos.

De todos modos, estos retratos ponen de manifiesto las dotes del escultor para este género, dado el gran parecido físico conseguido, la pericia a la hora de trabajar el mármol y sacar partido a sus superficies satinadas y el evidente gusto por la anécdota, tal como pone de manifiesto el preciosismo al plasmar las indumentarias, acordes con la moda vigente en la época. Respecto a lo último, también hay que señalar que estas esculturas basculan entre el detallismo propio del romanticismo, el hieratismo y la rigidez característicos del academicismo y el verismo del realismo, es decir que refuerzan el eclecticismo del artífice.

No tenemos noticias de otros posibles retratos salidos del estudio de Aréizaga y tampoco nos consta que inmortalizara a algún difunto como motivo principal de un panteón, a diferencia de lo que hicieron otros contemporáneos suyos, incluido el propio Marcial Aguirre. No obstante, gracias, una vez más, a Ossorio y Bernard, sabemos que presentó un “busto de mármol”, del que carecemos de mayor información, a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878⁽¹⁶⁴⁾, certamen en el que no tuvo éxito, pese a que su maestro Suñol era miembro del jurado⁽¹⁶⁵⁾.

LAS CUATRO ESTACIONES

PARTE DE LA PRODUCCIÓN DE ADOLFO DE ARÉIZAGA se enmarca dentro del momento escultórico que le tocó vivir y refleja una evidente ambigüedad. Esta ambigüedad estilística emana tanto de la propia historia de la escultura – disciplina que ha favorecido la presencia simultánea en una misma obra de detalles retardatarios e innovadores– como del agravamiento de este rasgo en el siglo XIX, especialmente en la segunda mitad. A todo esto se une el hecho de ser este un país claramente atrasado en esta materia y donde llegaron tardíamente los distintos estilos y los mismos fueron interpretados de una forma un tanto particular.

Destacan las piezas que Aréizaga dedicó al ciclo de las estaciones del año: primavera, verano, otoño e invierno, serie que aparece en este libro como primicia y cuya tipología corresponde a la alegoría; por otra parte, también presentan vinculaciones con lo alélgórico su serie de esculturas costumbristas, especialmente singulares, pues las mismas además de reflejar tipos autóctonos vinculados al mundo rural vasco, vienen a representar las distintas etapas de la vida que discurren entre la juventud (primavera) y la vejez (invierno).

El costumbrismo

El romanticismo defendió la libertad y la independencia de los pueblos y valoró las peculiaridades y las costumbres propias de cada uno, auspiciando así el sentimiento nacionalista. Por lo que atañe al campo de las artes plásticas, estos postulados contribuyeron a la aparición del costumbrismo, género que se manifestó principalmente en la pintura y que floreció en nuestro país a lo largo del segundo tercio del siglo XIX. Ofreció una visión idílica de las clases populares, aferradas al mundo rural, como defensoras de los valores tradicionales y la identidad cultural, a diferencia de la burguesía y la nobleza, eminentemente urbanas, que se afanaban por adoptar hábitos exóticos y modas provenientes del extranjero. En función de estos planteamientos, las obras costumbristas representan prototipos que, lejos de ser retratos, simbolizan a todo un colectivo, es decir, a un pueblo. Consecuentemente los rasgos fisonómicos de las figuras apenas están trabajados o individualizados, a diferencia de lo que ocurre con las indumentarias, normalmente plasmadas con todo detalle. Por lo demás, los personajes se enmarcan en escenas de tipo festivo o religioso que ilustran costumbres ancestrales, abogando por su conservación.

Dentro de este género destacan varias obras de Adolfo de Aréizaga, firmadas en 1878. De una parte, por lo señalado en líneas previas, su cronología puede parecer tardía, pero esta corriente tuvo poca incidencia en el campo escultórico, excepción hecha del ámbito catalán, donde precisamente Suñol, junto a los Vallmitjana, fue uno de los precursores. Por ello los ejemplos que se abordan en este capítulo tienen un gran interés. De otra, en el caso concreto del País Vasco estos asuntos, excepción hecha de algunas obras realizadas por el mentado Marcial Aguirre a comienzos de los años setenta en Roma, se manifestaron en fechas posteriores y dentro de un contexto deudor en mayor medida del regionalismo que del costumbrismo. En función de estos antecedentes, las esculturas que abordo en este apartado,

al igual que ocurre con los retratos del matrimonio Epalza, tienen el valor añadido de su carácter temprano. De ahí, su indudable importancia artística, aparte de una incuestionable relevancia etnográfica, cuestión esta última que han reivindicado especialistas en esta disciplina con las siguientes palabras: “su interés etnográfico, tanto por la riqueza como por la fidelidad de detalles con que representan la indumentaria en uso en aquella época”⁽¹⁶⁶⁾.

Casilda de Iturrizar encargó al escultor cuatro figuras de bulto redondo, ataviadas con trajes populares vascos, que, según hizo constar el propio artífice en las inscripciones de los pedestales, representan simultáneamente tipos vizcaínos⁽¹⁶⁷⁾ y las estaciones del año, lo cual revela un eclecticismo temático, en función de la pluralidad de significados. Una noticia publicada por J. M. Mendizábal en la prensa en 1978, con motivo del centenario de las obras, afirmaba que inicialmente fueron concebidas para el mausoleo de la familia Epalza⁽¹⁶⁸⁾. No he conseguido información que aclare este pormenor, al tiempo que el autor no cita sus fuentes, pero en principio parece una opción extraña dentro de los postulados de la tipología funeraria de la época e incluso en los propios modelos de Aréizaga para ese tipo de trabajos, por lo que habría que descartarla. De todos modos, las esculturas, como acabo de señalar, sí participarían de una especie de eclecticismo temático, a caballo entre lo alegórico –si ponemos el acento en las estaciones del año– y el costumbrismo –en caso de centrarnos en los tipos populares–. No obstante, el hecho cierto es que si algún día existió aquella intención acabó desestimada, puesto que finalmente decoraron los jardines de la residencia de la benefactora en el municipio de Portugalete. Este edificio, que no ha llegado hasta nosotros⁽¹⁶⁹⁾, había sido proyectado en 1871 por el arquitecto Francisco de Orueta, tío de Adolfo nuestro escultor, por encargo de Tomás Epalza. Era un inmueble con planta en U, cuyas alas correspondían a viviendas, mientras que el cuerpo central albergaba una capilla. Las primeras obedecían a recetas severas muy del gusto del proyectista e incorporaban sobrios miradores alineados con los accesos a las casas.

La segunda era de estilo neogótico y en su decoración interior y exterior participó Bernabé de Garamendi⁽¹⁷⁰⁾. Cuando Epalza falleció en abril de 1873, los trabajos de construcción estaban muy avanzados, pero su esposa tuvo que hacerse cargo de los últimos detalles. Entonces se llevaron a cabo las esculturas citadas, que actualmente están colocadas en el parque de La Canilla de Portugalete⁽¹⁷¹⁾.

Se sabe que en agosto de 1878, las esculturas debían estar casi terminadas, pues el rotativo local *El Noticiero Bilbaíno* se hizo eco de que habían despertado mucha expectación en el taller que Aréizaga poseía por entonces en el Paseo del Campo de Volantín⁽¹⁷²⁾. De ello cabría concluir que el encargo tuvo que fraguarse algún tiempo antes. En este sentido, pienso que debió hacerse firme poco después de que el escultor concluyera los retratos del matrimonio Epalza, lo que nos permitiría afirmar que estos bustos resultaron del agrado de la nueva comitente.

Independientemente de que la temática y la cronología de las obras resulten muy llamativas, el destino para el que fueron concebidas acrecienta su valor y su singularidad dentro de la escultura vasca de la centuria decimonónica. Son dos figuras masculinas y dos femeninas, de tamaño natural, representadas de pie y realizadas en mármol. Ejemplifican el ciclo de la vida del ser humano, algo que sin duda tuvo presente el escultor que, como veremos, en otras ocasiones plasmó este tema. El artífice efigió la primavera y el verano a través de una pareja joven, ya que esos períodos suelen simbolizar la juventud y la madurez, mientras que el otoño y el invierno corresponden a la edad avanzada y representan el declive de la vida. No obstante, la infancia propiamente dicha no está incluida.

‘Jauntxo de Arratia’ (invierno)

Las más vistosas son las masculinas, especialmente la del anciano, que además es la mejor conservada. Representa el invierno

1878. ‘Jauntxo de Arratia’ (invierno), obra del escultor Adolfo de Aréizaga, encargada por Casilda de Iturrizar. Portugalete. ►



y corresponde a un tipo arratiano 'Jauntxo de Arratia', que viste traje tradicional, consistente en calzón ajustado mediante botones a la altura de la rodilla, camisa de vistosa pechera, atada con un lazo y abrochada hasta el cuello, chaleco de llamativos botones, que armonizan con el remate de los colgantes que resaltan esta prenda, faja ceñida a la cintura y chaqueta sin solapas adornada en todo su perímetro, incluidos los puños y la abertura de la espalda, con un sobrepuesto que dibuja una composición ondulante, también presente en el delantero y los bolsillos tipo parche. Calza zapatos cerrados, en los que enganchan las polainas ajustadas a la pierna, gracias a una hilera de once botones como los del calzón.

Lleva el pelo largo, que cae en mechones sobre la espalda, y la cabeza cubierta con un sombrero de copa baja y ala grande, doblada hacia arriba por detrás y extendida en la parte delantera. Este tipo de tocado estaba en boga entre los vascos antes de que se generalizara la boina durante la Primera Guerra Carlista, bien es cierto que era una prenda un tanto especial, como también lo era el traje, y que, por tanto, era utilizada en contadas ocasiones⁽¹⁷³⁾.

Todo ello coincide en buena medida con la indumentaria propia de la zona de Arratia, cuyas peculiares condiciones geográficas favorecieron su aislamiento y permitieron que esta forma de vestir perviviera más tiempo que en otros lugares. Este tipo de prendas fueron habituales hasta las postrimerías del siglo XIX, cuando empezaron a estar en franco desuso y los hombres comenzaron a llevar el pelo corto y prescindieron del sombrero, descrito⁽¹⁷⁴⁾.

Como complementos lleva una pipa en la mano izquierda, instrumento, fabricado normalmente con yeso, que con mucha frecuencia portan los tipos populares vascos representados en los dibujos y pinturas de la época. Sin duda estos últimos fueron la fuente de inspiración de Aréizaga. Igualmente, la figura apoya el brazo derecho en un paraguas, accesorio que, aparte de su utilidad para protegerse de la lluvia, empezó a sustituir a los chuzos y bastones, que hasta la centuria decimonónica habían sido tradicionales entre la población masculina como punto de apoyo⁽¹⁷⁵⁾.

1878. Detalle de la cabeza de la escultura 'Jauntxo de Arratia' (invierno), obra del escultor Adolfo de Aréizaga. Portugalete. ►



‘Baserritarra de Orozko’ (verano)

En contraposición, el muchacho joven, que simboliza el verano, representa a un ‘baserritarra de Orozko’. Viste calzón largo con retazos cosidos a la prenda con sumo cuidado, camisa de mangas abullonadas, abotonada hasta el cuello mediante pequeños botones y a su vez atada con una cinta, faja ceñida a la cintura y chaleco corto, adornado en el delantero por colgantes similares a los del anciano del Valle de Arratia. Sobre el hombro izquierdo lleva el habitual “elástico” o chaqueta de punto, que solía tener borlas del mismo género. Esta prenda, al igual que las anteriores, formaba parte de la indumentaria habitual de los agricultores y con ella aparecen inmortalizados en los dibujos y cuadros de artistas decimonónicos como Lecuona o Bringas. Más adelante, en medio de la furia del regionalismo, también sería la vestimenta de los protagonistas de lienzos firmados por Aurelio Arteta, los Arrúe, los Zubiaurre, etc.

La figura calza zapatos cerrados, atados con cordones, lleva el pelo corto y va tocada con boina. A modo de complementos apoya la mano izquierda en lo que parece ser un haz de varas⁽¹⁷⁶⁾, mientras que lleva asida en la derecha lo que debió ser una hoz, que ha llegado hasta nosotros mutilada. Detrás del joven aparece una laya sobre el pedestal, clara referencia al tipo de trabajo que desarrollaba y a las labores propias del verano.

‘Neska del Txoriherri’ (primavera)

La indumentaria de las figuras femeninas ofrece menos diferencias entre sí, aunque la de la joven, ‘Neska del Txoriherri’, de acuerdo con lo que era habitual, es más vistosa. La muchacha es la representación de la primavera como delatan las flores, inequívoco atributo de esta estación, que porta en

1878. ‘Baserritarra de Orozko’ (verano), obra de Adolfo de Aréizaga. ►
Escultura encargada por Casilda de Iturrizar. Portugalete.



su mano izquierda, mientras que en la derecha debía tener una hoz, utensilio con el que también aparecen las mujeres vascas en los dibujos y grabados de la época.

Al igual que ocurre con el baserritarra de Orozko, este apero hoy está parcialmente perdido. Según los cánones, viste falda y delantal, realzados por sobrepuestos y lorzas, y pañoleta cruzada alrededor del pecho, que queda visible a través del escote de la chaqueta. Todo ello en sintonía con las normas imperantes en el traje tradicional. Por el contrario, la última de las prendas citadas en modo alguno es ortodoxa y más bien parece una licencia de corte moderno que se tomó el escultor. Bien es cierto que la heterodoxia también se abrió camino entre los aldeanos euskaldunes, como consecuencia de la paulatina introducción de nuevas modas y el consiguiente abandono de la ropa tradicional, hasta el extremo de que algunos especialistas en el tema han llegado a hablar de promiscuidad a la hora de vestir⁽¹⁷⁷⁾. Se trata de una chaqueta corta y ceñida, de manga larga, sin solapas, con amplio escote trapezoidal, que además está realizada por una vistosa puntilla, rematada en dientes de sierra, y cerrada por dos botones. Sustituye al corpiño que las jóvenes solían ponerse encima de la blusa. Por lo demás, tiene la cabellera peinada en dos largas trenzas, enlazadas entre sí mediante una cinta, de acuerdo con lo usual entre las chicas, y se cubre con el típico pañuelo, cruzado por la nuca, cuyas puntas quedan anudadas por encima de la cabeza. Calza zapatos cerrados, atados con cordones, en vez de las tradicionales albarcas.

‘Etxekoandre’ (otoño)

La anciana, ‘Etxekoandre’, personifica al otoño, en función de lo cual lleva una mazorca de maíz en la mano derecha⁽¹⁷⁸⁾, mientras que apoya la izquierda en un apero de labranza, probablemente

1878. ‘Neska del Txorierri’ (primavera), obra de Adolfo de Aréizaga. ►
Escultura encargada por Casilda de Iturrizar. Portugalete.



vinculado a las tareas de desgranar el cereal en cuestión. Viste una sobria falda larga sin delantal y se protege por encima de la blusa con un vistoso chal, cruzado alrededor del pecho, que parece una toquilla de punto que le cubre los hombros y la espalda. También esta peinada con dos trenzas y lleva el característico pañuelo atado a la cabeza, a la manera tradicional.

De acuerdo con los principios propios del costumbrismo, los rostros de las representaciones de la primavera, el verano y el otoño resultan estereotipados y están poco trabajados, por lo menos así nos lo parece hoy día, haciendo la salvedad de que su estado de conservación es pésimo. Sin embargo, la cara del anciano que simboliza el invierno exhibe un minucioso modelado que atrae la luz y potencia los efectos de sombreado. Está caracterizada por una nariz larga y aguileña, orejas grandes, cejas arqueadas, ceño fruncido y una evidente flacidez que evidencia su avanzada edad. Así las cosas, está mucho más próxima de lo que sería un retrato que de los rasgos impersonales que habitualmente tienen los protagonistas de las obras costumbristas. Esta escultura también supera a sus compañeras en la expresión, pues transmite fuerza y cierta dosis de dureza, algo igualmente extraño en esa corriente artística.

Aparte de la laya, que aparece junto a la figura del verano, sobre los pedestales de las esculturas femeninas Aréizaga esculpió unos cestos que semejan ser de mimbre. Están llenos de productos de la huerta, cuyo estado sumamente desgastado impide identificar con exactitud, aunque es de suponer que serían los cosechados en las estaciones correspondientes, puesto que éste era un recurso habitual a la hora de simbolizarlas. Una vez más sobresale 'Jauntxo de Arratia', ya que junto a él hay un caldero con asas de arandela, apoyado sobre un trébede, soporte con patas de hierro que se colocaba sobre el fuego para cocinar los alimentos. Este detalle refuerza la referencia al invierno, pues con mucha frecuencia a lo largo de la historia del arte este

1878. 'Etxekoandre' (otoño), obra de Adolfo de Aréizaga. Escultura encargada por Casilda de Iturrizar. Portugalete. ►



período ha sido representado mediante hogueras y por el fuego en sí mismo como medio para protegerse del frío.

La minuciosidad y el preciosismo con el que, pese a la erosión y el deterioro, se intuye que estaban representados en un principio los detalles de las indumentarias no sólo contrastan con lo somero de los rostros de al menos tres de las esculturas, sino también con la torpeza de las manos, trabajadas en planos amplios y poco detallados, según los cánones del costumbrismo. Por lo demás, este conjunto escultórico también participa del gusto por la anécdota, en sintonía con lo preceptivo en este estilo. Así, lo atestiguan todos los objetos que portan o acompañan a las figuras, así como la pieza que aglutina el eje y el varillaje del paraguas del anciano, pues está decorada con hojas de gusto clásico.

Con todo, llama la atención que Aréizaga optara por baserritarras en vez de arrantzales, que en principio resultan más apropiados para una localidad de las características de Portugalete. Pero esta elección evidencia el deseo de aludir al ciclo de la vida a través de tipos costumbristas y resulta más fácil plasmar las cuatro estaciones mediante las faenas agrícolas que con trabajos inherentes al mundo de la mar. En cualquier caso, se desconoce los entresijos que rodearon a este encargo y si fue una imposición de Casilda de Iturrizar o una decisión del artista.

El estado de conservación de las esculturas no es bueno, fruto en parte del paso del tiempo, de hallarse a la intemperie y, sobre todo, de haber sido víctimas de ataques vandálicos en varias ocasiones. De una parte, el efecto de la erosión ha producido una considerable mengua en la calidad y la minuciosidad de los detalles de las indumentarias, que en algún caso como el “elástico” del ‘baserritarra de Orozko’ se han perdido casi por completo. De otra, las agresiones de desaprensivos han ocasionado mutilaciones en las figuras y los objetos que portan y resulta poco menos que imposible saber hasta qué punto el artista profundizó en el modelado de las caras de las representaciones de la primavera, el verano y el otoño, e incluso es difícil determinar cómo ejecutó los

‘Jauntxo de Arratia’ (invierno), escultura en mármol (89 x 30 cm.), obra de Adolfo de Aréizaga. Museo Vasco/Euskal Museoa. Bilbao. ►



ojos. No obstante, los del invierno están trabajados con círculos concéntricos, estando doblemente hundido el correspondiente a la pupila, del mismo modo que en la Matrona de Calahorra⁽¹⁷⁹⁾.

Así las cosas, tienen gran interés dos obras que forman parte de la colección del Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco de Bilbao, adonde llegaron en 1955 como consecuencia de una donación de la familia Aréizaga⁽¹⁸⁰⁾.

Corresponden a las personificaciones del verano (89 cm. x 30 cm.) y el invierno (89 cm. x 30 cm.), realizadas también en mármol y representadas a menor escala que las anteriores, pero con el interés adicional de que su estado es magnífico. La comparación con las de Portugalete nos permite afirmar con rotundidad que éstas son un pálido reflejo de lo que fueron inicialmente y que en contra de algunas afirmaciones fundamentadas en su actual aspecto, que han manifestado cierto desprecio e incluso han llegado a cuestionar su valor artístico, inicialmente tenían una indudable calidad. Por el contrario, creo que esos comentarios son fruto del desconocimiento o de una mala interpretación de los principios del costumbrismo, que en su afán por resaltar las peculiaridades de los pueblos y no de los individuos concretos prestó poca atención a la fisonomía de las figuras. De ahí deriva el somero tratamiento del rostro que parece que cuando menos tenía el joven que personifica el verano, la nula intención de plasmar la personalidad, la rigidez, la contraposición a la hora de trabajar los detalles de la indumentaria frente a lo hecho en el caso de las manos, etc. Asimismo, pudo haber por parte de Aréizaga un deseo de impregnar de cierta rusticidad el conjunto, algo evidente en el aire un tanto tosco que emana de las esculturas, pues se trata de un valor propio del estilo en cuestión. Por otra parte, la rigidez y el estatismo, especialmente obvios en las cuatro figuras, son herencia de la tradición académica y neoclásica y en sí mismos demuestran la pervivencia de estos planteamientos hasta fechas muy avanzadas y a la postre consolidan la condición ecléctica del artífice.

‘Baserritarra de Orozko’ (verano), escultura en mármol (89 x 30 cm.), obra de Adolfo de Aréizaga. Museo Vasco/Euskal Museoa. Bilbao. ►



Las esculturas del Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco de la capital vizcaína apoyan sobre sencillas basas octogonales de mármol de Carrara (5 cm. x 28'5 cm. x 28'5 cm.), en una de cuyas caras aparece el nombre del autor. Con respecto a aquéllas, hay una variación en lo relativo a los accesorios, pues en el caso del verano el haz de varas ha sido sustituido por un escudo de Bilbao, portado por un león rampante, mientras que el invierno también lleva un paraguas, pero ha perdido el objeto dispuesto en la parte trasera, sin que se sepa si se trataba de un caldero sobre un trébede. En cualquier caso, doy por hecho que estas piezas coinciden cronológicamente con las encargadas por Casilda de Iturrizar. Por lo demás, la circunstancia de que formaran parte de la decoración de la casa del escultor y, más tarde, de la de su viuda corrobora que fueron muy apreciadas por Aréizaga, que no se desprendió de ellas y que sin duda debió quedar especialmente satisfecho del preciosismo de las mismas y de su propia pericia a la hora de trabajar el mármol. En este sentido, detalles como el acabado del 'elástico', que lleva el verano colgado del hombro son explícitos.

Por último, señalar que los pedestales en los que descansan las cuatro esculturas de Portugalete son idénticos. Tienen planta cuadrada y, como ocurre en la Matrona de Calahorra, son de mármol rojo, detalle que introduce una nota de color. Además incorporan placas blancas del mismo material en cada una de las caras, que en el caso de la principal sirve de soporte para la inscripción que aclara el significado de las figuras y la cronología.

La alegoría

Procedentes de la propia colección de Aréizaga, aunque actualmente repartidas en cuatro colectáneas particulares, han llegado hasta nosotros otras tantas esculturas inéditas del artista.

'Primavera'. Escultura en mármol (46'5 cm. x 29 cm. x 18 cm.), ►
obra de Adolfo de Aréizaga. Colección privada.



Temáticamente podemos encuadrarlas dentro de la alegoría, pues representan las estaciones del año, asunto que, por lo que queda dicho sobre las obras costumbristas encargadas por Casilda de Iturrizar, no era nuevo en la producción del escultor. No obstante, en esta ocasión se conservan en magnífico estado y están personificadas a través de figuras infantiles –tres niñas y un niño– con los correspondientes atributos referentes a cada estación.

También son de mármol y responden al formato de busto, pero, a diferencia de los retratos del matrimonio Epalza, tienen el tórax trabajado en plenitud, es decir que incorporan la espalda, así como la parte superior de los brazos. Esta solución pudo estar propiciada por el hecho de que normalmente las cabezas de los niños son de un tamaño considerable con respecto al resto del cuerpo, por lo que aquí no peligraba que pudieran perder importancia y fuerza expresiva si se representaba totalmente el tronco, incluido el nacimiento de las extremidades. Además la circunstancia de que tengan el torso desnudo, salvo el invierno, favorece que el espectador se centre en los rostros.

Todas ellas descansan sobre basas idénticas de planta circular (10 cm. x 14 cm.), con un estrangulamiento en la parte central, cuyo diámetro mide 9 cm. Por otro lado, semejan arrancar de unas hojas de gusto clásico, receta que también fue utilizada por algunos contemporáneos del artífice, en concreto por su amigo Marcial Aguirre, a la hora de materializar retratos infantiles como el de su propia esposa Lavinia Wittmer⁽¹⁸¹⁾. Precisamente, es en la confluencia de estos motivos de follaje donde Aréizaga dispuso los atributos de cada estación, bien es cierto que existen pequeñas diferencias en el acabado de esta parte de las esculturas, que, por un lado, refuerzan la unidad propia de un ciclo, pero, por otra, evitan la reiteración sistemática. Así, tres resuelven la unión entre las hojas con cartelas, aunque aderezadas con distintos detalles, mientras que la cuarta prescinde de esta solución.

‘Verano’. Escultura en mármol (45’5 cm. x 26 cm. x 20 cm.), ►
obra de Adolfo de Aréizaga. Colección privada.



La representación de los meses y las estaciones del año es un tema recurrente en la historia del arte desde tiempo inmemorial. Por lo general, los primeros han sido simbolizados con los signos zodiacales o mediante las faenas agrícolas y ganaderas propias de cada período. Esta última vía también ha servido para ejemplificar a las estaciones, para las que igualmente se han utilizado figuras femeninas o masculinas acompañadas de sus correspondientes atributos, así como animales y dioses. De todo ello quedó constancia ya en la época romana tanto en mosaicos como en pinturas de las catacumbas, en las que las estaciones fueron personificadas a través de doncellas. Posteriormente, el tema alcanzó un gran desarrollo durante la Edad Media, especialmente en la escultura monumental y en los códices miniados, y con numerosas variaciones se perpetuó a lo largo del Renacimiento y el barroco hasta llegar a la Edad Contemporánea.

De forma sistemática la primavera ha sido efigiada mediante bellas mujeres que portan o reparten flores, atributo que la mitología otorga a Flora –diosa romana de la vegetación y, sobre todo, de las flores– y, por extensión, a esta estación, en referencia a la regeneración que experimenta la naturaleza tras el invierno. De acuerdo con esa tradición, Aréizaga la representó a través de una niña (46'5 cm. x 29 cm. x 18 cm.) de cabellera larga y ondulada, que cae hacia la espalda, adornada con una cinta atada en lo alto de la cabeza. Su rostro es con diferencia el más armónico y sugerente de las cuatro esculturas, debido a su proporción, los hoyuelos que flanquean la boca, la evidente expresión de placidez y, sobre todo, por la fuerza expresiva de la mirada, conseguida gracias a la forma de trabajar los ojos mediante miras invertidas, al modo de las grandes obras del barroco italiano como el antológico retrato de Scipione Borghese (1632) de Bernini. Por otro lado, el mechón de pelo dispuesto sobre la frente y el hecho de que la testa esté ligeramente ladeada hacia la izquierda de la figura evitan

‘Otoño’. Escultura en mármol (43'5 cm. x 29 cm. x 16 cm.), ►
obra de Adolfo de Aréizaga. Colección privada.



cualquier atisbo de rigidez y severidad, al tiempo que ofrece varios puntos de vista, cuestión esta última en la que coinciden todas las piezas que integran el ciclo. El autor desplegó efectos “coloristas” en este busto, pues contrapuso diferentes matices en el acabado del pelo, la faz –especialmente brillante– y el cuerpo, representado de manera simplificada en lo referente a la anatomía con la probable intención de centrar toda la atención en la cara, de la que emanan una palmaria dulzura y delicadeza que por sí solas demuestran la ruptura con el academicismo decimonónico y un carácter más moderno. Además consiguió simular magníficamente la suavidad propia de la piel infantil y potenció el sombreado en la cabellera.

A la hora de escoger el atributo de esta estación, optó por un conjunto de pequeñas florecillas que rodean a una especie de capullo de rosa. Este último emerge de la cartela enrollada que se forma en la confluencia de las hojas que delimitan el arranque de la escultura. Por otro lado, el indudable atractivo del rostro de esta niña también constituye una evocación de la primavera, identificada igualmente con Venus, diosa de la belleza y el amor.

Usualmente el verano ha sido representado a través de escenas de la recolección de determinados cereales, especialmente del trigo, cuya recogida suele coincidir con ese solsticio, la siega de la hierba, etc. En el caso que nos ocupa, el artista bilbaíno también se inclinó por una niña (45’5 cm. x 26 cm. x 20 cm.) que exhibe unas espigas y una pequeña florecilla, en su pecho. Las primeras son muestra de la generosidad de la tierra y uno de los atributo de Ceres –protectora de la agricultura y diosa de la fecundidad–, en función de lo cual simboliza la germinación y el crecimiento, la madurez, la abundancia y la plenitud de posibilidades. Por todo ello, es el emblema del estío.

Esta escultura presenta más de una coincidencia con la anterior, pues ambas tienen el torso desnudo –forma, por otra parte, muy recurrente de efigiar el verano–, el rostro ligeramente ladeado hacia la izquierda y una larga cabellera ondulada,

‘Invierno’. Escultura en mármol (49 cm. x 29 cm. x 15 cm.), ►
obra de Adolfo de Aréizaga. Colección privada.



peinada con una pequeña raya en medio, recogida con una cinta atada con una lazada en la parte superior de la cabeza, así como mechones de pelo que caen sobre la frente, reforzando la impresión de naturalidad. Sin embargo, también son obvias las diferencias en cuanto a los rasgos fisonómicos y la expresión. En este caso nos encontramos ante una niña con mejillas más carnosas, pero con ojos más pequeños, pese a que también están realizados con miras invertidas, que a todas luces resulta menos sugerente y menos agraciada físicamente que la anterior. Su expresión transmite una mezcla de bondad, sosiego y cierto halo de tristeza. No obstante, en las dos obras, el artista dio muestra de su capacidad para sacar distintos matices al mármol y reflejar la tersura y la suavidad de la piel infantil, aunque tal vez en el verano el tratamiento del pelo atraiga en mayor medida la luz que en la primavera.

El otoño usualmente se ha asociado con los racimos de uvas, pues, como anticipamos, se ha tendido a identificar al mes de septiembre con la recogida de la vid. Este motivo fue incorporado a la tradición cristiana en referencia a la eucaristía. No obstante, su origen es pagano, siendo, junto con el vino, el atributo de Baco, nombre romano de Dionisos, dios del arrebató y el entusiasmo, por lo cual representa las fuerzas desatadas de la naturaleza salvaje y suele ir acompañado de sátiros y bacantes y coronado por pámpanos de vid. Tal vez por esta circunstancia Aréizaga prescindió en este caso de una niña y se decantó por un niño (43'5 cm. x 29 cm. x 16 cm.), pese a que a lo largo de la historia muchos artistas ejemplificaron este período mediante una mujer con un racimo de uvas en la mano. La figura exhibe el torso igualmente desnudo, aunque su anatomía está más trabajada que en los dos ejemplos anteriores. Tiene la cabeza ligeramente orientada hacia la derecha, el pelo corto y el rostro más menudo que el de sus "hermanas", aunque las mejillas sean carnosas. Con todo, lo más destacado es la expresión especialmente vivaz, gracias, entre otras cosas, a la disposición entreabierta de la boca, casi en actitud de ha-

blar, en consonancia igualmente con modelos barrocos. Esto último se traduce en un sentido de la inmediatez que atrae al espectador con el que interactúa en mayor medida. Asimismo, la fuerza expresiva de la mirada, con ojos conformados a base de miras invertidas, también favorece la expresividad. Sin duda dentro del ciclo que nos ocupa esta pieza es la que mejor plasma la personalidad y el carácter infantil y, por tanto, la más avanzada psicológicamente.

Aquí las uvas están colocadas con cierto desorden y tratadas de forma somera, aunque con el indudable interés de potenciar los efectos de luces y sombras. No obstante, con respecto a las anteriores, esta escultura ofrece la novedad de que las hojas que marcan el nacimiento de la pieza no confluyen en una cartela y, por el contrario, son más carnosas.

Finalmente, a lo largo de la historia el invierno ha sido representado a través de hogueras, escenas nevadas, cacerías, almacenamiento de leña, árboles desprovistos de hojas, la matanza del cerdo, ancianos que se protegen del frío envueltos en capas con gorros, etc. De acuerdo con lo último, a la hora de ejemplificar esta estación Aréizaga se valió precisamente de la incorporación del vestido, en contraposición al desnudo de las otras tres esculturas, en clara alusión a las gélidas temperaturas que caracterizan a ese período. En esta ocasión, optó por esculpir un tórax más desarrollado debido a la decisión de pergeñar la indumentaria y de los condicionantes derivados de su elección. En cualquier caso, el volumen de la cabeza es superior a la anchura del busto a la altura de los hombros, detalle que, unido a la circunstancia de que la capucha con la que se cubre la niña incrementa el volumen de la parte superior de la escultura, permite que la testa no pierda peso dentro del conjunto.

Esta figura (49 cm. x 29 cm. x 15 cm.) viste una especie de túnica fina y lisa, cerrada al cuello, por encima de la cual lleva una capa, cuyo capuchón se ajusta a la cabeza gracias a un cordoncillo rematado en borlas, que, una vez atado en la

parte delantera con una lazada, frunce la prenda. El borde del gorro acaba en ondas, realzadas por una especie de puntilla de minuciosa ejecución, aunque sin caer en lo cansino, que atrae la luz y, por tanto, potencia los efectos de sombreado. Este tocado cubre por completo la testa, de manera que sólo percibimos el nacimiento del pelo, ondulado y peinado hacia atrás.

En esta ocasión, la cara de la niña está ligeramente ladeada hacia su izquierda y su rictus es serio, un tanto melancólico y no especialmente vivaz, pese a que los ojos estén trabajados del mismo modo que en las otras estaciones, al tiempo que carece de la belleza cuasi sensual de la figura que simboliza la primavera. No obstante, el virtuosismo técnico a la hora de cincelar la indumentaria, en la que el escultor se recreó con especial empeño, es ciertamente meritorio y, de alguna manera, eclipsa al propio rostro. Así, impresiona, entre otras cosas, la pericia con la que plasmó el cordón que pliega el gorro y el propio movimiento y la disposición de la tela como consecuencia del efecto de fruncido. Estos detalles superan en perfección y pericia a lo comentado con ocasión del traje del retrato de Casilda de Iturrizar y claramente nos encontramos ante una obra esencialmente romántica en diseño y concepción, pese a que la cara no sea del todo armónica.

Aquí el atributo del invierno son unas piñas de acusado volumen que rodean a un motivo avenerado, reinterpretado de las formas clásicas, dispuestas en la parte delantera de la figura. Por otro lado, la vestimenta en sí misma es otra forma de aludir a esta estación. Igualmente, hay que señalar que la capa se prolonga por debajo de los hombros, de manera que interfiere sobre las hojas que delimitan la parte inferior de la escultura, que en parte quedan ocultas.

En cualquier caso, esta obra supera a las restantes en lo relativo al tratamiento de los matices y la introducción de efectos “pictóricos”, pues adivinamos claramente la diferente textura de la fina túnica en oposición a la gruesa capa y entre ésta y

‘Invierno’, detalle del rostro. Escultura en mármol (49 cm. x 29 cm. x 15 cm.), ►
obra de Adolfo de Aréizaga. Colección privada.



la puntilla del borde o el cordón rematado en borlas, mientras que la piel de la niña refleja proverbialmente la delicadeza de la tez infantil.

Si en la primavera, el verano y el otoño Aréizaga prescindió de los modelos clásicos y dentro del eclecticismo potenció ciertas referencias barrocas, el invierno es una obra esencialmente romántica tanto por el tipo de indumentaria como por la minuciosidad de la ejecución.

Estas esculturas decoraron el hall del domicilio del artista en Bilbao, donde estaban colocadas sobre unas peanas, pero ignoro si desde un principio fueron ideadas para ese recinto. De ser así, es probable que las figuras se complementaran y se relacionaran entre sí a través de los gestos y la orientación de las caras, de manera que a lo largo de la ejecución Aréizaga previera el punto concreto en el que iba a estar emplazada cada una. En principio, la circunstancia de que no estén rubricadas reforzaría la posibilidad de que fueran concebidas para el mundo íntimo del creador. Igualmente, se desconoce la cronología exacta de este ciclo, pues tampoco está fechado, aunque pienso que probablemente date de los años noventa. Del mismo modo, no hay noticias de la identidad de los modelos de los que se sirvió el artífice, toda vez que está descartado que fueran sus propios hijos.

LA ESCULTURA DE GÉNERO

DEL MISMO MODO QUE LA CONSOLIDACIÓN DE LA clase burguesa auspició la creciente demanda del retrato a lo largo del siglo XIX, este mismo colectivo está en la raíz del espectacular desarrollo alcanzado por la llamada escultura de género, formada por un sinfín de motivos destinados normalmente a la decoración interior de sus residencias. De ahí que sea una tipología en la que prevaleció el pequeño formato, pues normalmente las piezas no exceden los 50 cm. de altura, tamaño que resultaba adecuado para las dimensiones de las estancias y los muebles de las casas.

Se trata, por tanto, de un género, cuyos orígenes se rastrean en el último cuarto de la centuria decimonónica, aunque adquirió auténtica relevancia en los años finiseculares y, sobre todo, en las primeras décadas del XX. En cualquier caso, constituyó un filón para los escultores de la época, por lo que no es extraño que Aréizaga también lo abordara.

La temática fue muy diversa, predominando los asuntos cotidianos, domésticos, íntimos, populares, así como las escenas callejeras. Todos ellos marcados generalmente por un toque amable y ajeno por completo a cualquier atisbo de crítica o denuncia, de manera que con cierta frecuencia estas esculturas pecan de sentimentalismo, ingenuidad, anecdotismo, minuciosidad en los detalles, etc. y quedan englobadas bajo el común denominador de significados fáciles y accesibles para el colectivo al que estaban destinadas.

Dos esculturas, que formaron parte de la colección particular de Aréizaga y que se dan a conocer en primicia a través de estas páginas, ratifican la incursión del protagonista de la presente monografía en este campo. Ambas son de mármol, circunstancia que demuestra que en lo tocante a esta tipología nuestro escultor siguió fiel a su especial querencia por este material, pese a que a la hora de afrontar estas obras sus colegas utilizaron preferentemente el barro o el bronce. Por lo demás, carecen de firma y fecha y actualmente pertenecen a colecciones privadas. Una de ellas es una Maternidad, asunto que tuvo mucha aceptación en la época, de manera que también lo esculpieron diferentes artistas vizcaínos como Federico Sáenz Venturini⁽¹⁸²⁾, mientras que la otra representa a una Joven.

La primera obedece a un tema recurrente en la historia del arte desde los tiempos prehistóricos. La obra que nos ocupa representa a una joven madre que lleva a su hijo de corta edad sobre el brazo derecho, extremidad que no vemos, aunque sí la adivinamos oculta bajo la vestimenta del niño, al que atrae hacia su pecho. El bebé aparece representado de más de medio cuerpo y de frente, cabizbajo y con gesto contrariado, tiene unos inmensos ojos, en los que el artista potenció los efectos de modelado y sombreado, profundizando los párpados. Está peinado con raya en el lado izquierdo y su abultada cabellera ondulada y, en parte, alborotada está trabajada buscando el

‘Maternidad’ Escultura en mármol, obra de Adolfo de Aréizaga. ►
Colección privada.



efecto de conjunto más que el de cada mechón individualmente, aunque atrae la luz y genera un potente sombreado.

Corresponde a una concepción de ascendencia barroca, pero simultáneamente la renuncia a precisar minuciosamente los detalles obedece a un planteamiento inusualmente moderno en Aréizaga. De todos modos, el pelo, especialmente abundante, contribuye a aumentar el tamaño de la testa que resulta algo desproporcionada. El niño se acerca la mano derecha al rostro y apoya ligeramente el dedo índice en el mentón con actitud pensativa, postura que potencia el sentido de inmediatez. Lleva los hombros al descubierto, pues viste una especie de túnica sin tirantes ajustada al cuerpo por una tira con greca bordada, realzada por elegantes composiciones arriñonadas y rematada por una estrecha puntilla con pequeños motivos circulares. A esta pieza va cosida la tela del vestido, que parece especialmente ligera y que cae con un leve efecto de fruncido. La prenda se prolonga lo suficiente para generar en el espectador la impresión de que, cuando menos parte de las pequeñas extremidades inferiores de la figura quedan ocultas tras ella y el propio cuerpo de la madre, siendo digna de elogio la forma de resolver este punto concreto. Por lo que atañe a la anatomía visible, los hombros están poco trabajados, a diferencia de la musculatura del brazo.

La mujer está colocada de tres cuartos de perfil y vuelve la cabeza hacia su hijo, tiene un rostro especialmente armónico y proporcionado, de ojos grandes y rasgados con el iris y las pupilas trabajadas a base de círculos concéntricos, al igual que los del bebé, cejas finas y rectilíneas, nariz larga y clásica, boca pequeña y de labios carnosos y tez tersa y delicada. Indudablemente se trata de una modelo de belleza ideal, pero ajena a los prototipos de las matronas de la antigüedad clásica y del renacimiento, de manera que el escultor optó por una figura más acorde con el gusto moderno y, sobre todo, menos monumental y grandiosa. Como corresponde, desprende amor maternal e incluso cierta

‘La joven’. Escultura en mármol, obra de Adolfo de Aréizaga. ►
Colección privada.



preocupación ante el enfado de su hijo. Va tocada con un pañuelo anudado al cuello, que por su espectacular acabado parece más modelado en barro que esculpido con cincel sobre mármol. Aquí Aréizaga puso de manifiesto una gran pericia a la hora de dar forma a los sucesivos dobleces y pliegues que adopta la prenda de forma natural, al quedar recogida. Asimismo, plasmó sabiamente la calidad de la tela, claramente contrastada con la de la fina túnica de la indumentaria del niño, e incluso consiguió con igual maestría el estampado a base de sencillas estrías, así como la dirección que adquieren las líneas a medida que la pañoleta se adapta a la testa. Respecto a esto último hay que resaltar que en vez de ir ajustada, el artífice se decantó por disponerla un tanto ahuecada, resultando más elegante, al tiempo que simultáneamente contribuye a incrementar la sensación de volumen para conseguir un equilibrio entre las cabezas de las dos figuras. Por el contrario, el artista renunció a conformar en plenitud el brazo izquierdo y la espalda de la madre, eligiendo un acabado en curvatura a la altura del hombro, que recuerda la solución de los retratos del matrimonio Epalza. Esta decisión debió estar motivada por la intención de focalizar la atención en la parte superior de la pieza y aligerar la inferior. De acuerdo con todo lo dicho, la escultura tiene una gran componente “pictórica” y se apoya en una peana de mármol rojo vetado en blanco.

En cuanto a ‘La Joven’ representa a una adolescente y es una escultura concebida con dos bloques claramente diferenciados. Por un lado, la cabeza, el cuello y el comienzo del escote, y, por otro, el tronco, que incluye la parte superior de los brazos y el tórax. Aréizaga centró su esfuerzo en la primera, aunque el tratamiento del rostro, el pelo, etc. es más somero que en el resto de las esculturas de busto analizadas en este libro, sin apenas efectos de luces y sombras y matices, por lo que en definitiva estamos ante una obra menos “colorista” que lo usual en el corpus de la producción del artista. La cara es especialmente armónica y proporcionada y transmite serenidad, cierta melancolía y un aire un tanto reservado. La piel resulta delicada, pero el modelado de las facciones es superficial, mientras que el acabado y los efectos

del cabello, perceptible en el nacimiento del pelo a la altura de la frente, están poco cuidados en comparación con otros ejemplos, aunque sí percibimos diferencias de texturas. Especialmente llamativo es el gorro que recoge la cabellera y va reforzado en la parte superior por una cinta, rematada en los laterales en unos motivos circulares, de los que penden trozos de tela terminados en formas puntiagudas, a través de los cuales asoman algunos mechones de pelo, que, al igual que los que vemos en la frente, son ondulados. De todos modos, la factura de este tocado es también un tanto esquemática y no hay duda de que el artista dedicó mucho menos tiempo a su ejecución que cuando esculpió la capucha de la niña del invierno del ciclo de las estaciones. En cualquier caso, es una prenda ciertamente peculiar en diseño, cuestión en la que coincide con la habitual tendencia de Aréizaga a esculpir ropas singulares e incluso pintorescas en su conjunto o en sus detalles.

El bloque del tronco está muy poco trabajado, al igual que la indumentaria de esta parte del cuerpo en sí misma, algo inusitadamente moderno en Aréizaga, aunque sí lo suficiente para sugerir los hombros y la parte superior de los brazos mediante unos pliegues angulares que adopta la tela en esa zona. Este detalle pone de manifiesto la habilidad del artífice para insinuar las extremidades con mínimos recursos. Gracias a estos dobleces y a la configuración de un pequeño cuello erguido, airoso y sumamente holgado, de manera que no se ajusta a la anatomía de la figura, incluida la nuca, el escultor consiguió simular una blusa. Su aspecto inacabado, un tanto desbastado y sin apenas pulimentar es excepcional. No obstante, la escasa atención prestada por el escultor a esta parte favorece la concentración del espectador en la cabeza. En otro orden de cosas, en esta ocasión la basa es de mármol de Mañaria, negro con veteado blanco.

Tanto 'Maternidad' como 'La Joven' carecen de fecha y firma, pero, dados los avances hacia planteamientos modernos presentes en ambas, pensamos que se trata de obras tardías de Aréizaga, realizadas con toda certeza cuando la escultura había dejado de ser el núcleo principal de su actividad.



EL CASTILLO DE BUTRÓN Y LA ESCALERA DEL BANCO DE ESPAÑA

FRECUENTEMENTE ARÉIZAGA ACTUÓ COMO contratista en el caso de la arquitectura funeraria. Pero en esta faceta de su trayectoria, las dos obras más representativas fueron sus intervenciones en la construcción del Castillo de Butrón en Gatika (Bizkaia) y en la escalera de honor del Banco de España en Madrid.

El primero de estos edificios fue promovido por Narciso Salabert Pinedo (1830-1885), marqués de la Torreçilla, quien, en la década de los sesenta de la centuria decimonónica, fraguó la idea de restaurar la antigua torre de Butrón, de acuerdo con los criterios violetianos en boga por entonces⁽¹⁸³⁾. El autor del proyecto, que estaba ultimado en 1878, fue el arquitecto Francisco de Cubas González Montes (1826-1899), marqués de Cubas. La intervención supuso el derribo de gran parte del inmueble medieval, del que sólo se conservó parte de la cerca amurallada. El resultado final fue una construcción con aire defensivo y detalles eminentemente góticos, que también incluía notas orientalistas en función del formato de algunos huecos.

La participación de Adolfo de Aréizaga tuvo lugar en los inicios de la obra, de manera que llevó a cabo el derribo de las partes primigenias desestimadas por el arquitecto. Estos trabajos estuvieron supervisados por el citado Nicomedes de Eguiluz y quedaron concluidos en noviembre de 1878. Así, en marzo del año siguiente comenzó la construcción del nuevo inmueble, en el que el promotor había previsto invertir

25.000 ptas. anualmente. Las obras empezaron de forma decidida, pues trabajaron en ellas cuatrocientos operarios, que suponemos estaban al mando del escultor.

En 1885, coincidiendo con el fallecimiento del comitente, ya estaban completados los cuatro torreones de la cerca y las entradas al castillo, así como la planta baja, la entreplanta y el piso principal del torreón central. No obstante, en esas fechas se había reducido considerablemente el número de obreros, pues sólo eran veinticinco.

A partir de ese momento, arrancó la segunda fase de la construcción, que corrió bajo la dirección del maestro de obras José Bilbao Lopategui. Esta campaña duró hasta finales del siglo XIX, cuando el edificio quedó terminado.

He descubierto que Aréizaga tuvo algunos problemas durante la ejecución de esta obra, pues, pese a que en un principio actuó como contratista único, después llegó a un acuerdo con los canteros Francisco Bustinza, vecino de Lezama, José Nachiondo, domiciliado en Ispáster, e Isidro Landeta, afincado en Bilbao, para constituir una sociedad entre los cuatro, de cara a la materialización de los trabajos. Transcurrido un tiempo, el artista se quedó de nuevo al frente de la construcción en solitario, aunque con el compromiso de indemnizar a los otros tres con la cantidad correspondiente a lo que habían ejecutado, llegando al acuerdo de que este porcentaje rondaba el sesenta por ciento. Inicialmente Adolfo efectuó el pago sin problemas, pero posteriormente tuvo algún retraso que fue objeto de quejas y denuncias⁽¹⁸⁴⁾.

Pese a que la envergadura del Castillo de Butrón por sí sola corrobora la capacidad de la empresa creada por Aréizaga, una de sus actuaciones más sorprendentes como contratista es la construcción de la escalera de honor del edificio del Banco de España de Madrid, obra de acusada monumentalidad, según han señalado los especialistas en la materia⁽¹⁸⁵⁾, que le fue adjudicada en subasta pública.

Castillo de Butrón. Gatika (Bizkaia), en su construcción intervino Adolfo de Aréizaga como contratista. ►

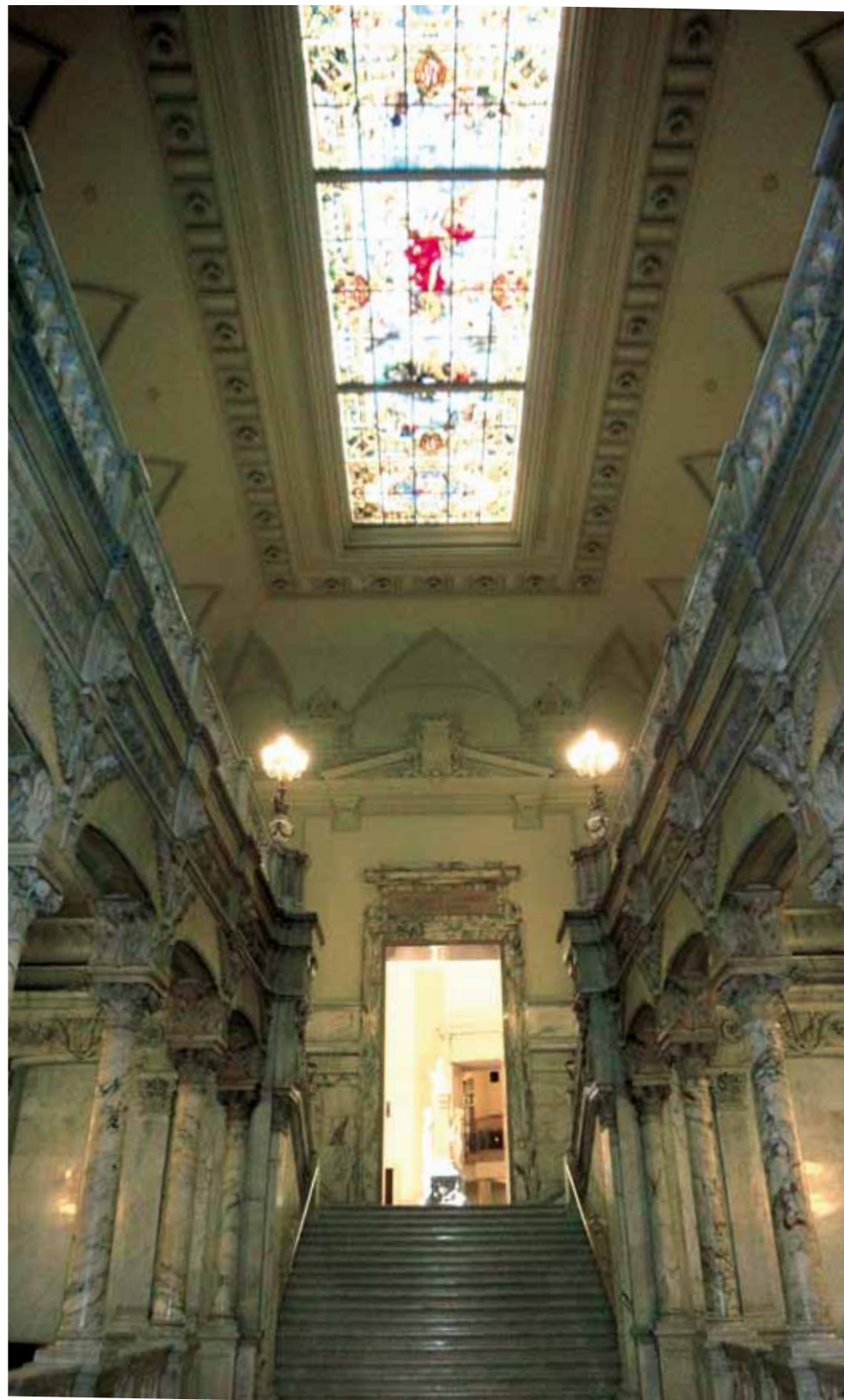


1890: Aréizaga construye la escalera de honor del Banco de España

Los orígenes del Banco de España se remontan a 1782, cuando Carlos III fundó el Banco de San Carlos, disuelto en 1829, tras la creación del Banco Español de San Fernando, que posteriormente se fusionó con el Banco de Isabel II, así nació el Banco de España en 1856. Sin embargo, este organismo no tendría una sede construida de nueva planta hasta finales del siglo XIX, cuando la institución adquirió un magnífico solar, situado en la madrileña Plaza de Cibeles, entre la calle Alcalá y el Paseo del Prado. Inicialmente se convocó un concurso que quedó desierto, de manera que el establecimiento encargó a su arquitecto, Eduardo Adaro Magro, la elaboración de un proyecto en colaboración con Severiano Sainz de la Lastra, que fue aprobado en 1883. Este último técnico, tras fallecer en 1884, fue sustituido primero por Lorenzo Álvarez Capra y finalmente por José María Aguilar. La colocación de la primera piedra del futuro inmueble tuvo lugar en julio de 1884, pero en 1885 los directivos de la institución compraron más terrenos en las inmediaciones de la primitiva parcela, cosa que permitió una ampliación y determinó que el eje principal, inicialmente ubicado en el chaflán hacia la Plaza de Cibeles, se desplazara al centro de la fachada hacia el Paseo del Prado. Precisamente esta zona es la que está presidida por la escalera de honor materializada por Aréizaga.

De acuerdo con las reglas vigentes en la tipología arquitectónica bancaria, el edificio fue concebido con dos grandes escaleras, cuyas diferencias expresan de manera palmaria el destino para el que fueron ideadas. Por un lado, está la situada en el eje hacia la Plaza de Cibeles que, precedida por la entrada y el vestíbulo, conduce a un magnífico patio de operaciones que en un principio fue la caja del establecimiento y, por tanto, zona de uso público, de ahí que en ella prevalezca lo funcional. La otra es la mencionada de honor de carácter institucional y propagandístico con una evidente carga de representatividad,

1891. Escalera de honor del Banco de España (Madrid) ►
en mármol de Carrara, obra del constructor Adolfo de Aréizaga.



en sintonía con lo cual está su esmerada concepción y su cuidada ornamentación, pues, según los cánones de la época, la monumentalidad, así como el uso de vidrieras y columnas era consustancial a estos recintos⁽¹⁸⁶⁾.

La construcción de la escalera salió a subasta en agosto de 1888. Aréizaga se comprometió a llevarla a cabo por 149.500 ptas.⁽¹⁸⁷⁾. Pujaron por hacerse con este trabajo Faustino Nicoli, dueño de un establecimiento radicado en la madrileña calle Alcalá, que previamente había ejecutado otras labores de mármol en el inmueble, quien se ofreció a hacer los trabajos por 200.000 ptas.; Rafael Guzmán y Cia., firma vallisoletana que contaba con delegación en la capital de España, que propuso 240.000 ptas.; y Joaquín Cifuentes y Juan Pruneda –suministradores de la piedra caliza empleada en las fachadas del edificio– que firmaron una propuesta conjunta que ascendía a 178.000 ptas. Así las cosas, la plica más ventajosa fue la del escultor bilbaíno, que se alzó con este importante trabajo el veintiocho de agosto de 1888. De todos modos, previamente los directivos de la institución indagaron sobre su cualificación, medios y solvencia profesional, para lo cual pidieron informes al responsable de la sucursal del Banco de España en Bilbao, que había sido abierta al público en 1876⁽¹⁸⁸⁾. Éste comunicó que “Adolfo de Aréizaga marmolista de esta plaza tiene en la misma dos talleres de alguna importancia con buenos operarios y existencias, habiendo cumplido bien sus compromisos con contratos cuya cantidad excedía a la que pretende”.

El retraso en la construcción del inmueble demoró el comienzo de las obras de la escalera hasta marzo de 1890, fecha en la que la estructura arquitectónica de la misma estaba terminada. No obstante, cuando menos un año antes, Aréizaga había elaborado los modelos de la ornamentación a partir de los dibujos suministrados por Adaro, a quien no satisfizo plenamente lo hecho en el taller de La Peña. Ante este contratiempo, el escultor dio vía libre al arquitecto para que encargara las partes que no le habían agradado a la persona que estimara conveniente.

En enero de 1891, Aréizaga comunicaba a los facultativos del Banco de España con respecto a las obras que en “unos

1891. Detalle de las columnas y galerías de la escalera de honor del Banco de España (Madrid), obra del constructor Adolfo de Aréizaga. ►



quince días terminaran por completo, pues excepto cuatro pilastras para la ventana y algunas piezas de remate que falta de concluir lo demás está hecho y después de terminar esto irá un oficial". En marzo de ese mismo año la escalera quedó concluida y con ello finalizó la construcción del edificio, que fue inaugurado el día dos del citado mes. Ya en septiembre, los técnicos autorizaron que se devolviera a Aréizaga la suma de dinero que había entregado en depósito a modo de fianza.

La mayoría de las piezas de la escalera se realizaron en los aserraderos que tenía Aréizaga en Bilbao y fueron enviadas a Madrid por ferrocarril, aunque en algún caso también se emplearon carros tirados por bueyes. No obstante, sabemos que determinadas partes vinieron ya preparadas desde Italia, en función de que las dimensiones necesarias "5 y pico de metros, cuyas medidas no podían cortarse aquí, pues la sierra que tienen en La Peña (punto donde se hayan situados los talleres) solo es susceptible para aserrar 3 y pico metros".

De todos modos, éstas no fueron las únicas labores que no se materializaron en nuestro país, pues muchos de los detalles de mármol de Carrara de las fachadas también se llevaron a cabo en Italia. Esto último ocasionó numerosas quejas de parte de los marmolistas radicados en Madrid, que, en medio de una profunda crisis de trabajo, habían puesto sus esperanzas laborales en este importante edificio. Las autoridades del establecimiento bancario se defendieron de las críticas, alegando que la decisión había sido competencia exclusiva de los distintos contratistas.

Lógicamente un trabajo de esta envergadura exigió una gran dedicación a Aréizaga, que tuvo que contratar más personal para sus talleres. En esa época la plantilla pasó de dieciocho a treinta seis empleados e incluso, como ya he señalado, trajo a "distinguidos" operarios italianos. Él tuvo que trasladarse a Madrid en varias ocasiones, en las que seguramente coincidió con Suñol, su maestro en Roma, que también participó en la decoración escultórica del Banco de España, siendo el artífice del escudo y las esculturas que flanquean el reloj del coronamiento del edificio. Simultáneamente, hay constancia documental de que Adaro

Representación de un caduceo en la escalera de honor del Banco de España (Madrid), obra del constructor Adolfo de Aréizaga. ►



estuvo en una ocasión en Bilbao para observar la marcha de los trabajos en los aserraderos de La Peña.

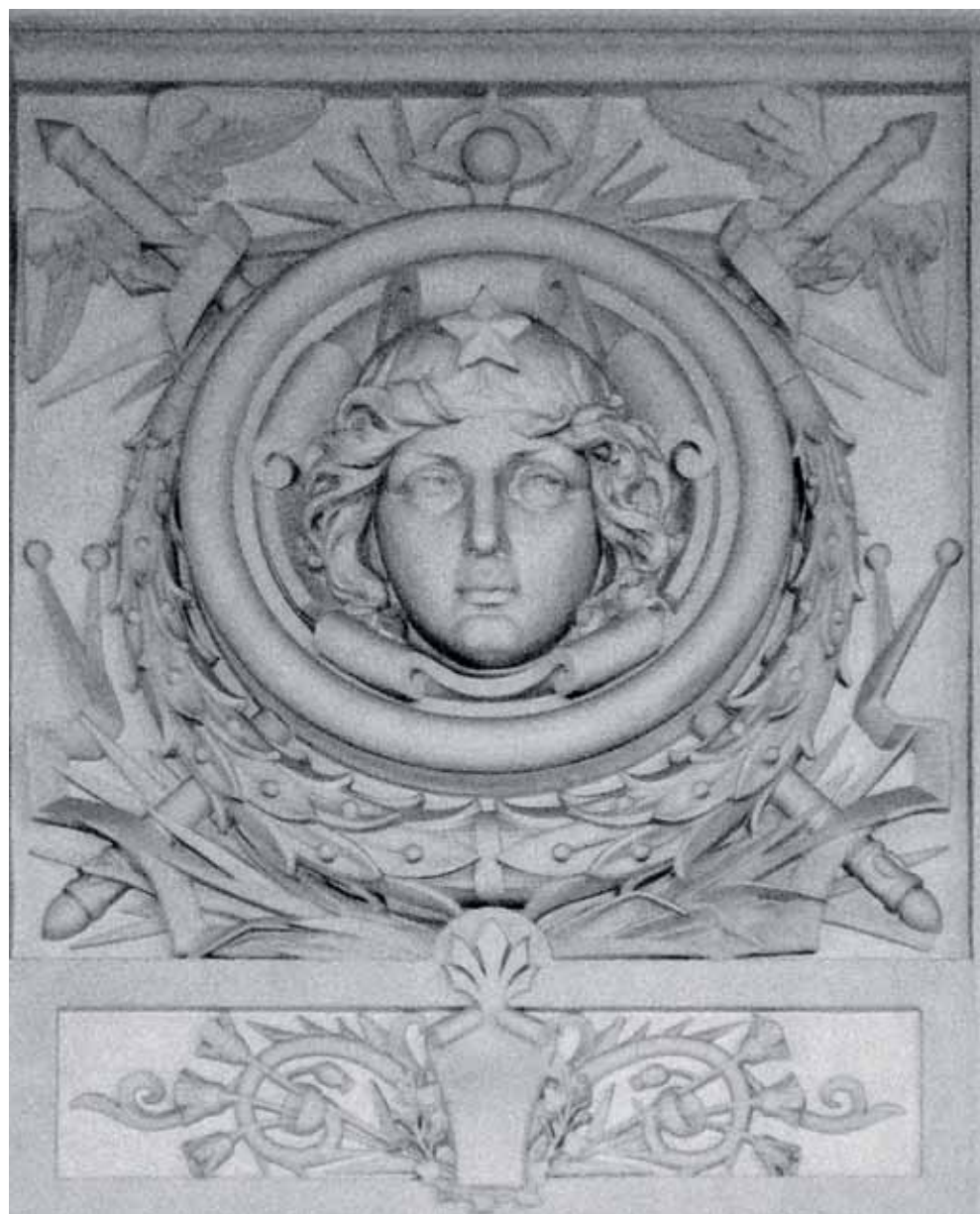
La escalera de honor del Banco de España enlaza cuatro plantas. Su desarrollo, su amplitud, su cuidada iluminación y sus notables dimensiones generan perspectivas espectaculares, al tiempo que la nobleza del mármol y el esmerado diseño del conjunto favorecen la configuración de un recinto ciertamente singular. Obedece al modelo de escalera imperial, con un único tiro en el arranque en la planta baja, que después se bifurca en dos de dirección opuesta al desembocar en el entresuelo, solución que se repite en la confluencia con el piso principal. Este último adquiere mayor desarrollo en altura, pues está unificado con el segundo, conformando un único cuerpo, detalle que por sí solo pone de manifiesto la importancia de este piso.

Adaro y Aguilar dispusieron la escalera entre dos patios, lo que posibilitó la apertura de vanos en los laterales, mientras que la existencia de una amplia claraboya rectangular en el techo también permitió la iluminación cenital. Además todos estos huecos cuentan con magníficas vidrieras, fabricadas por la firma alemana Mayer, con un rico programa iconográfico. Destaca sobremanera la de la cubierta, pues, al modo de las recetas de la pintura mural de los siglos XVII y XVIII, intenta prolongar visualmente el espacio con una nueva altura, ya que la escena representada en este vitral esta delimitada por un antepecho sobre cuyos ángulos descansan figuras que representan los continentes, mientras que en la parte central revolotean diversos personajes, recortados sobre un cielo azul, entre los que sobresale la diosa Fortuna, auténtica protagonista del panel.

El entresuelo y el piso principal cuentan con amplios deambulatorios que se abren hacia el hueco de la escalera mediante tribunas. En el primer caso están conformadas por un antepecho y arcos rebajados, apoyados en columnas exentas con capiteles derivados del corintio, y en el segundo únicamente por un antepecho corrido a modo de barandilla.

Precisamente es en estas dos plantas donde se concentra la decoración escultórica, pues en el tiro del arranque lo único

Representación de Fortuna en la escalera de honor del Banco de España ►
(Madrid), obra ejecutada por el constructor Adolfo de Aréizaga.



destacable es el despiece almohadillado de las placas de mármol que revisten las paredes. Por el contrario, en los otros dos pisos una abundante ornamentación, en la que proliferan las veneras, los medallones, las coronas, los roleos, etc., adorna las enjutas de los arcos, los frontones, las jambas, etc. Lo dicho hasta ahora evidencia el peso de los motivos de origen clásico y renacentista que gozaron de la querencia de Aréizaga, bien es cierto que interpretados con una gran libertad, en sintonía con lo que también ocurre en las fachadas del inmueble. Hay una manifiesta correspondencia entre el interior y el exterior del edificio; los artífices del proyecto optaron por la concinitas. En este sentido, es ilustrativa la circunstancia de que los balaustres de los antepechos de la escalera y los de los balcones de las fachadas sean idénticos y tienen la panza dispuesta en el tercio inferior, es decir que no son ortodoxamente clásicos, aspecto que refuerza la componente ecléctica, aunque muy atemperada y dentro siempre del eclecticismo clasicista.

Se observa la misma similitud en el programa iconográfico, por otra parte, afín con lo usual en esta tipología arquitectónica, pues en la escalera e incluso en las vidrieras, al igual que en los exteriores, aparecen medallones con las cabezas de Mercurio, dios del comercio, y Fortuna, diosa regidora del destino, al igual que de la riqueza y la pobreza, que reparte caprichosamente. Ambos llevan cascos, siendo el del primero alado mientras que el de la segunda está realzado por una estrella (ver imagen en la página anterior), atributos que permiten su identificación⁽¹⁸⁹⁾, y los dos tienen rostros serenos y peinados a base de ondas y rizos de ascendencia clásica. Otros motivos como los leones y los caduceos alados, símbolos de la fuerza y el comercio respectivamente, son igualmente visibles en distintos puntos del recinto. Parte de este repertorio decorativo fue realizado en estuco imitando mármol.

Pese a que el diseño de la escalera en su conjunto fue ideada por Adaro y Aguilar, la materialización y la finura de la ejecución ratifican la capacidad de Aréizaga y su empresa.

NOTAS

- (1) AHDFB: Municipal. Bilbao. Leg. 106. Exp.7.
- (2) Sobre Bernabé de Garamendi vid. PALIZA, M.: *Bernabé de Garamendi. Un escultor bilbaíno (1833-1898)*. BBK. Bilbao, 1999.
- (3) Respecto a Marcos Ordozgoiti vid. PALIZA, M.: “Marcos Ordozgoiti, una figura polémica de la escultura vasca del siglo XIX”. *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales de la Sociedad de Estudios Vascos* (Donostia-San Sebastián). Nº 21 (2002), págs. 415-426.
- (4) Para lo relativo a Marcial Aguirre vid. LERTXUNDI GALIANA, M. y ARRETXE SANZ, L.: “El escultor guipuzcoano Marcial Aguirre (1840-1900)”. *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales de la Sociedad de Estudios Vascos* (Donostia-San Sebastián). Nº 23 (2004), págs. 427-435. ARRETXE SANZ, L. y LERTXUNDI GALIANA, M.: *El escultor Marcial Aguirre*. Ayuntamiento de Bergara. Villatuerta, 2010.
- (5) A este período han dedicado más atención algunos estudios generales. En este sentido vid. SÁENZ DE GORBEA, X.: *Escultura vasca 1889-1939*. Banco de Bilbao. Bilbao, 1985. SÁENZ DE GORBEA, X.: “Escultura y escultores vascos (1875-1939)”. *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales de la Sociedad de Estudios Vascos* (Donostia-San Sebastián). Nº 23 (2004), págs. 91-138.
- (6) Algunos autores en referencia a Aréizaga han utilizado las siguientes palabras: “hoy día prácticamente olvidado”. En este sentido vid. ARRETXE SANZ, L. y LERTXUNDI GALIANA, M.: Op. cit., pág. 41.

(7) El apellido Aréizaga con frecuencia aparece consignado equivocadamente en la documentación como Arizaga, lo que ya en vida del escultor le ocasionó más de un problema administrativo. Cabe señalar que este fallo se produjo incluso en el momento del bautizo el mismo día de su nacimiento. Por otro lado, parte de la escasa bibliografía que se ha hecho eco del escultor también ha arrastrado esa errata. Este fallo afecta sobremanera a la que ha recogido la escultura de la Matrona de Calahorra (La Rioja), ya que sistemáticamente designa a su artífice como Arizaga. AHEB: 093400100-0105, Libro de bautizados de la Parroquia de los Santos Juanes de Bilbao 1845-1860, f. 68 v. Los datos relativos al lugar y la fecha del nacimiento de Adolfo de Aréizaga proceden de este libro. No obstante, dejo constancia que en algunos textos que circulan en internet aparecen otras fechas, que a todas luces son erróneas.

(8) A la hora de redactar la biografía de Adolfo de Aréizaga, aparte de la información extraída de los archivos que aparecen reseñados a lo largo de este libro, han sido de gran ayuda los datos aportados por sus descendientes.

(9) Hasta donde hemos podido averiguar su domicilio estuvo en la Plaza de la Encarnación nº 2, donde los Aréizaga Orueta ocuparon los pisos primero y segundo. AHDFB: Municipal. Bilbao. Padrón de 1871. Leg. 008, Padrón de 1880. Leg. 052 y Padrón de 1883. Leg. 116. Este inmueble con el tiempo fue propiedad de Adolfo de Aréizaga. AHDFB: Municipal. Bilbao. Sec. 4. Leg. 18. Exp. 15.

(10) AHEB: 093400100-0105, Libro de bautizados de la Parroquia de los Santos Juanes de Bilbao 1845-1860, f. 68 v.

(11) Actualmente el título de Barón de Aréizaga no está rehabilitado. No obstante, nos consta que en el siglo XIX lo ostentó María del Rosario de Aréizaga Magallán, nacida en Tolosa (Gipuzkoa) en 1807 y fallecida en París en 1873, que estuvo casada con Alfredo Thierry.

(12) Así figura en la inscripción bautismal del propio escultor y en varios documentos fechados en los años sesenta. En este sentido vid. AHEB: 093400100-0105, Libro de bautizados de la Parroquia de los Santos Juanes de Bilbao 1845-1860, f. 68 v. y AHDFB: JCR 0591/028.

(13) AHDFB: Municipal. Bilbao Sec. 2. Leg. 578. Exp. 1-7.

(14) No se puede afirmar taxativamente, pero creo que anteriormente este establecimiento había sido regentado por su suegro, Prudencio de Orueta.

(15) En el momento de su fallecimiento, Prudencio de Orueta era propietario, entre otras cosas, de un inmueble de tres alturas situado en la calle Ollerías, que había sido tasado en 1880 en 36.500 reales. AHDFB: JCR. 2633/9.

(16) Algunas noticias establecen su nacimiento en la localidad vizcaína de Ceánuri. De hecho, así consta en el propio registro de bautismo de Adolfo de Aréizaga. Sin embargo, el asentamiento del bautismo de Pascuala de Orueta en el correspondiente libro parroquial no ofrece dudas respecto a que su venida al mundo tuvo lugar en Mañaria.

(17) AHDFB: JCR 2633/9.

(18) Testimonio de los descendientes de Adolfo de Aréizaga.

(19) ORUETA PÉREZ DE NENÍN, J.: *Memorias de un bilbaíno*. Nueva Editorial. San Sebastián, 1929, pág. 50.

(20) AHDFB: JCR 2633/9.

(21) Ibidem: JCR 37/26.

(22) Su madre, Lucinia Pérez de Nenín Urbietta, falleció tras el nacimiento de José de Orueta, como consecuencia de complicaciones en el parto. Transcurridos tres años, el quince de julio de 1869, Francisco de Orueta contrajo segundas nupcias con Prudencia Jane Pérez de Nenín, quien murió el doce de febrero de 1877, apenas tres meses después que el arquitecto, sin que hubiera descendencia de este enlace matrimonial. Cabe señalar que José de Orueta dedicó palabras muy cariñosas a su madrastra en el libro *Memorias de un bilbaíno* y que Adolfo de Aréizaga se encargó de instalar la lápida de la tumba de esta última. Respecto a esta sepultura vid. AHDFB: Municipal. Bilbao. Sec. 3. Leg. 444. Exp. 27.

(23) AHDFB: JCR 2538/7.

(24) Joaquín Losada estaba casado con Basilia Pérez de Nenín Urbietta y, por tanto, era tío político por línea materna de José de Orueta. Asimismo fue el padre del pintor Manuel Losada.

(25) Santiago de Aréizaga falleció en Bilbao el diecinueve de agosto de 1880, por lo que apenas pudo ejercer el papel de tutor.

(26) *Memoria leída en el acto de apertura del curso 1862 a 1863 del Instituto de Vizcaya por el director del mismo*. Imp. Juan E. Delmas. Bilbao, 1862, pág. 16.

(27) VIDAURRE, C.: *Economía política* (3 tomos). Establecimiento Tipográfico y Casa Editorial de Eusebio López. Tolosa, 1892.

(28) VIDAURRE, C.: *Economía política aplicada al comercio*. Librería Segundo Salvador. Bilbao, 1898.

(29) AGIRREAZKUENAGA, J. y SERRANO, S.: *Viaje por el poder en el Ayuntamiento de Bilbao*. Ayuntamiento de Bilbao. Bilbao, 1999, pág. 206.

(30) AHEB: 093400100-0105, Libro de bautizados de la Parroquia de los Santos Juanes de Bilbao 1845-1860, f. 68 v.

(31) <http://euroferroviarios.net/index.php?name=Reviews&req=showcontent&id=3546>.

(32) Ricardo Segundo de Aréizaga Orueta, hermano del escultor, contrajo matrimonio con Dionisia Gorostiza Elorriaga.

(33) AHDFB: Municipal. Bilbao. Sec. 2. Leg. 559. Exp. 1. Figura dentro del cuadro de profesores del Instituto Vizcaíno en varias memorias contenidas en el citado expediente.

(34) OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Giner. Madrid, 1975 (Facsimil de la edición de 1883), pág. 48.

(35) Francisco Bellver y Collazos se formó en Valencia en el taller familiar y en la Academia de San Carlos de aquella ciudad. Después se trasladó a Madrid y fue alumno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1843. Sobresalió como imaginero.

(36) Mariano Bellver y Collazos igualmente destacó en el campo de la escultura religiosa. Fue escultor de cámara en los últimos años del reinado de Isabel II. Su hijo, Ricardo Bellver Ramón (1845-1924), también fue un notable escultor.

(37) Para todo lo referente a José Bellver vid. OSSORIO Y BERNARD, M.: Op. cit., págs. 75-76. RINCÓN, W.: "La escultura del siglo XIX". *Cuadernos de Arte Español. Historia 16* (Madrid). N° 66 (1992), pág. 20.

(38) Para lo relativo a la participación de José Bellver en estas obras vid. PALIZA MONDUATE, M.: "Un solar emblemático del Bilbao decimonónico. Distintos proyectos para los terrenos del Convento de San Agustín y el monumento a los caídos en la Primera Guerra Carlista". *Bidebarrieta* (Bilbao). N° VIII (2000), págs. 213-244.

(39) Consta que en 1871 no estaba domiciliado en Bilbao, pues no aparece recogido en el padrón de ese año. AHDFB: Sec. Municipal. Bilbao. Padrón de 1871. Leg. 008.

(40) ARRETXE SANZ, L. y LERTXUNDI GALIANA, M.: Op. cit., pág. 41.

- (41) LERTXUNDI GALIANA, M. y ARRECHEA SANZ, L.: Op. cit. pág. 433.
- (42) ARRETXE A SANZ, L. y LERTXUNDI GALIANA, M.: Op. cit., pág. 41.
- (43) Sobre Suñol vid., entre otros, DÍEZ, J. L.: *El siglo XIX en el Museo del Prado*. Museo del Prado. Madrid, 2007, págs. 411-413 y 487-488. FONTBONA, F.: *Del Neoclasicismo a la Restauració 1808-1888. Historia de l'art català*. T. VI. Edicions 62. Barcelona, 1983, págs. 182-186. GÓMEZ MORENO, M. E.: *Pintura y escultura española del siglo XIX*. Summa Artis. T. XXXV. Espasa Calpe. Madrid, 1993, págs. 87-90. OSSORIO Y BERNARD, M.: Op.cit., pág. 653. PÉREZ REYES, J.: "Escultura". En *Historia del Arte Hispánico*. T. V. *Del Neoclasicismo al Modernismo*. Alhambra. Madrid, 1978, págs. 196-197. VV.AA.: *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*. T. 14. Forum Artis S.A. Madrid, 1994, pág. 4135.
- (44) El pintor catalán Enrique Serra Auqué fechó la paleta, al dejar constancia del año junto a su rúbrica, de todos modos desconocemos el mes exacto en que fue pintada. No obstante, gracias a varios documentos citados en este libro, sabemos que Aréizaga estaba en Bilbao, cuando menos en marzo, septiembre y octubre de 1886.
- (45) Salís nació circunstancialmente en Santoña (Cantabria), donde su padre, que era arquitecto, dirigía por entonces obras, pero a los pocos días la familia se trasladó a Irún, lugar de origen de su madre. Aquí residió el resto de su vida, salvo durante las ausencias obligadas por sus estudios y su ulterior formación como pintor.
- (46) Echenagusia estampó su rúbrica junto al agujero de la paleta.
- (47) José Villegas llegó a Roma en 1868 y desde un principio trabó una estrecha amistad con el escultor Marcial Aguirre, en cuya casa vivió Aréizaga, por lo que cabe pensar que el bilbaíno se relacionaría con él durante sus años de aprendizaje en la capital italiana. ARRETXE A SANZ, L. y LERTXUNDI GALIANA, M.: Op. cit., pág. 47.
- (48) Llama poderosamente la atención que Ugarte y Aramburu no participaran en la ejecución de la paleta regalada a Aréizaga, toda vez que ambos se encontraban en Roma en ese momento y tenían una relación muy estrecha con Salís y Echenagusia.
- (49) MORENO RUIZ DE EGUINO, I.: *Artistas vascos en Roma (1865-1915)*. Kutxa. Obra Social de la Caja Guipúzcoa – San Sebastián. San Sebastián, 1995, pág. 249.

(50) En este sentido vid. OLARAN, C.: *Palacio de la Diputación Foral de Bizkaia*. BBK. Bilbao, 2000, págs. 67-75. PALIZA MONDUATE, M.: “El Palacio de Víctor Chávarri. Una obra de Paul Hankar en Bilbao”. *Goya* (Madrid). Nº 294 (2003), págs. 167-184. PALIZA MONDUATE, M.: “La pintura decorativa en los interiores de la arquitectura ecléctica. Consideraciones sobre algunos ejemplos bilbaínos realizados en torno a 1900”. VV.AA.: *XIV Congreso Nacional del CEHA Correspondencia e integración de las artes*. Tomo II. Ministerio de Ciencia y Tecnología, Dirección General de Investigación y Fundación Unicaja. Málaga, 2004, págs. 423-438.

(51) José de Olave nació en Bilbao, en cuya parroquia de San Antón contrajo matrimonio con Vita García Amorrotu en 1864. De este enlace nacieron cuando menos cuatro niñas, una de las cuales, Cecilia, falleció a corta edad. En 1898, el escultor dio autorización para que su esposa y su hija menor, Josefa Balbina (n. 1876), se trasladaran a Méjico, aunque desconocemos los motivos de este viaje que tuvo lugar poco antes del fallecimiento de Olave en Barakaldo (Bizkaia). (La información sobre Pío José de Olave que aportamos aquí es inédita y procede de varios documentos consultados en AHEB y AHDFB).

(52) PALIZA MONDUATE, M.: “Marcos Ordozgoiti...”, pág. 425.

(53) El emplazamiento aparece a veces consignado como calle Estación nº 4. AHDFB: JCR. 578/13.

(54) Ibidem: JCR.578/13.

(55) Ibidem: Municipal. Bilbao. Sec. 1. Leg. 8. Exp. 20. A juzgar por este documento en 1881 su local estaba en el inmueble de la Plaza Circula de la Estación nº 1.

(56) Entre los miembros de esta saga de escultores, originarios de las inmediaciones de Carrara (Italia) y afincados en el País Vasco, cabe señalar a Ángel Lucarini Pulitti, padre de Joaquín y Amador Lucarini Macazaga y abuelo de Leonardo Lucarini, así como Alfredo y Serafín Lucarini. Vid. datos sobre esta familia en BEGOÑA, A. de y BERIAIN, M. J.: *Joaquín Lucarini. Escultor*. Diputación Foral de Álava. Vitoria, 1985. MARRODAN, M. A.: “Vida, obra y arte escultórico de Joaquín Lucarini”. *Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales de la Sociedad de Estudios Vascos* (Donostia-San Sebastián). Nº 5 (1988), págs. 279-343. SÁENZ DE GORBEA, X.: *Joaquín Lucarini en el centenario de su nacimiento 1905-2005*. Museo de Bellas Artes de Álava. Vitoria, 2005.

(57) Así ha quedado registrado en la memoria familiar de los Aréizaga.

(58) AHEB: 0191/005-00 Libro de matrimonios de la Parroquia de San Miguel de Arcentales 1863-1937, f. 57 v.

(59) SÁENZ DE GORBEA, X.: *Joaquín Lucarini...*, pág. 10.

(60) AHDFB: Municipal. Bilbao. Sec. 1. Leg. 294. Exp. 26.

(61) Ibidem: JCR. 3731/6.

(62) ABE: Secretaría. Leg. 803.

(63) Ricardo de Bastida (1879-1953, titulado en 1902) ha sido uno de los arquitectos municipales más brillantes que ha tenido la ciudad de Bilbao. Ingresó en la oficina técnica del consistorio en 1903 y entre 1907 y 1927 fue arquitecto jefe de Construcciones Civiles en un momento de gran expansión de la ciudad. En su condición de técnico al servicio del Ayuntamiento fue autor de proyectos de diversa índole (institutos, escuelas, mataderos, lavaderos, viviendas, urbanísticos, etc.). Por otro lado, en el ejercicio de la arquitectura como profesión liberal diseñó también importantes inmuebles, especialmente casas de vecindad, viviendas unifamiliares y bancos. Asimismo fue nombrado arquitecto diocesano de Vitoria en 1939, siendo posteriormente el primer arquitecto de la diócesis de Bilbao, creada en 1950, en razón de lo cual hizo incursiones en la arquitectura religiosa, construyendo iglesias y seminarios. Estilísticamente fue un ecléctico, que inicialmente se acercó al modernismo para después abrazar el regionalismo, los estilos ingleses, el clasicismo, etc.

Sobre Ricardo de Bastida vid. MAS, E.: *Ricardo Bastida, un arquitecto para Bilbao*. BBK. Bilbao, 2000. VV.AA.: *Homenaje a Ricardo de Bastida*. Banco de Bilbao. Bilbao, 1983. VV.AA.: *Conferencia El problema urbanístico de Bilbao 1923. Ricardo de Bastida*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Bizkaia. Bilbao, 1991. VV.AA.: *Ricardo de Bastida*. Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro. Bilbao, 2002.

(64) Pedro Guimón, al igual que Bastida, se tituló en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1902. Poco después empezó a ejercer como arquitecto en Bilbao, haciendo uso de diversos estilos (modernismo, regionalismo, clasicismo, etc.), pero destacó sobremanera en los dos primeros, especialmente en el segundo, ya que fue el teórico de la arquitectura regionalista vasca. Posteriormente, en los años treinta, hizo contribuciones notables a la arquitectura racionalista.

Sobre este arquitecto vid. IRIBARNE, P.: *El arquitecto Pedro Guimón y las modernas orientaciones pictóricas en el País Vasco*.

Imprenta de la Vda. e Hijos de Hernández. Bilbao, 1922. BEITIA, A.: “Nuestra iglesia y nuestro convento de Algorta”. *El Santo Trisagio*. N° 171 (1927), págs. 257-284. AGIRRE MUXIKA, L. A.: “Pedro Guimón: una aproximación”. *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales de la Sociedad de Estudios Vascos* (Donostia-San Sebastián). N° 23 (2004), págs. 217-233. PALIZA MONDUATE, M.: “Pedro Guimón y la arquitectura popular vasca como modelo arquitectónico a principios del siglo XX”. En SAURET, T. (ed.): *Usos, costumbres y esencias territoriales*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga. Málaga, 2009, págs. 95-121.

(65) Con respecto a los proyectos de Eguiluz en Bilbao vid. BASURTO FERRO, N.: *Los maestros de obras en la construcción de la ciudad. Bilbao 1876-1910*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Bizkaia. Bilbao, 1999.

(66) AHDFB: Municipal. Bilbao. Sec. 5. Leg. 296. Exp. 9.

(67) Testimonio de varios miembros de la familia Aréizaga.

(68) Así consta en el asentamiento del libro correspondiente, pero el matrimonio quedó inscrito en el Libro de matrimonios de la Basílica de Santiago, donde ejercía como presbítero el sacerdote oficiante. AHEB: 0690/003-00 Libro de matrimonio de la Parroquia de Santiago 1888-1899, f. 68.

(69) *Ibidem*.

(70) AHDFB: Municipal. Bilbao. Sec. 4. Leg. 31. Exp. 21.

(71) Sobre los proyectos de este maestro de obras en Bilbao vid. BASURTO FERRO, N.: *Op. cit.*

(72) AHDFB: Municipal. Bilbao. Sec. 1. Leg. 437. Exp. 8.

(73) *Ibidem*: Municipal. Bilbao. Sec. 1. Leg. 552. Exp. 37.

(74) *Ibidem*: Fomento. 161/789.

(75) *Ibidem*: Municipal. Ondarroa. Legs. 71/5 y 51/10. APRB: C/1.

(76) AHDFB: Municipal. Ondarroa. Leg. 51/10.

(77) APFA: Documentos varios.

(78) Cuando se derribó el edificio, la familia dio las indicaciones para que estos felinos fueran entregados al Athletic Club de Bilbao. Sin embargo, parece que las figuras nunca llegaron a su destino o al menos allí no se conservan; las indagaciones e investigaciones de cara a su localización realizadas no han dado resultado.

(79) ARCM: N° de Registro 4127727/08, f. 489.

(80) *El Nervión* (Bilbao). Lunes 21 de enero de 1918, pág. 4.

- (81) “Noticias del País Vasco”. *El Sol* (Madrid), miércoles 23 de enero de 1918, pág. 4.
- (82) *La Tarde* (Bilbao). Miércoles 23 de enero de 1918, pág. 1.
- (83) *El Nervión* (Bilbao). Lunes 21 de enero de 1918, pág. 4.
- (84) “Ecos de sociedad”. *La Gaceta del Norte* (Bilbao), miércoles 23 de enero de 1918, pág. 1.
- (85) *La Tarde* (Bilbao). Miércoles 23 de enero de 1918, pág. 1 y *El Noticiero Bilbaíno* (Bilbao). 23 de enero de 1918, pág. 4.
- (86) AHDFB: Municipal. Begoña 163/94.
- (87) *El Noticiero Bilbaíno* (Bilbao). Jueves 24 de enero de 1918, pág. 4 y *La Tarde* (Bilbao). 23 de enero de 1918, pág. 1.
- (88) CORELLA, L. G.: *Historia General del Señorío de Vizcaya. Historia de Vizcaya a través de la prensa. T. II desde 1877 hasta 1882*. La Gan Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1976, págs. 259-260.
- (89) En la documentación consultada para la elaboración del presente libro aparece identificado indistintamente con los nombres de Pozondo y Bozondo.
- (90) AHDFB: Municipal. Bilbao. Sec. 4. Leg. 485. Exp. 19.
- (91) Ibidem: Municipal. Bilbao. Sec. 5. Leg. 600. Exp. 21.
- (92) Ibidem: Municipal. Bilbao. Sec. 1. Leg. 530. Exp. 28. Asimismo, he encontrado mucha documentación previa a 1912 relativa a multas impuestas por el Ayuntamiento de Bilbao con motivo de desperfectos ocasionados por los carros que transportaban los bloques de mármol hasta el almacén de Aréizaga. No obstante, dado que la calle Urazurrutia era el paso natural para llegar a la casa-fábrica Pozondo, no se puede presuponer que hagan referencia al edificio situado en el nº 1 de la citada vía.
- (93) En 1879, cuando se abrió el concurso público para realizar los escudos que debían decorar el Puente del Arenal, la prensa local daba por hecho su participación en el certamen. CORELLA, L. G.: Op. cit., pág. 336.
- (94) *Exposición Provincial de Vizcaya. Acto solemne de la Distribución de premios, celebrado en el Salón de Actos del Instituto Vizcaíno el día 22 de Agosto de 1882*. Tipografía de Agustín Empérial. Bilbao, 1882, pág. 20.
- (95) OSSORIO Y BERNARD, M.: Op. cit., pág. 48.
- (96) AHDFB: Municipal. Bilbao. Sec. 1. Leg. 294. Exp. 26.
- (97) *El Nervión* (Bilbao). Lunes 21 de enero de 1918, pág. 4. En realidad era un aserradero, donde preparaban las piezas de mármol que traían de la cantera de esa localidad.

- (98) En concreto nos costa que en 1884 recibió un importante lote de mármol *negro*, que le fue enviado desde Amberes (Bélgica) por barco. AHDFB: JCR 0121/6.
- (99) Ibidem: Municipal. Bilbao. Sec. 1. Leg. 8. Exp. 20.
- (100) AHEB: 0690/003-00 Libro de matrimonio de la Parroquia de Santiago 1888-1899, f. 68.
- (101) AHDFB: JCR 3731/6.
- (102) Ibidem: Municipal. Bilbao. Sec. 4. Leg. 4. Exp. 4.
- (103) Ibidem: Municipal. Bilbao. Sec. 4. Leg. 139. Exp. 11.
- (104) REYERO, C.: Primera parte 1800-1880. En *Pintura y escultura en España, 1800-1900*. Cátedra. Madrid, 1995, pág. 106.
- (105) Ibidem, pág. 107.
- (106) AHDFB: Municipal. Bilbao. Sec. 3. Leg. 503. Exps. 49 y 52.
- (107) Ibidem: Municipal. Bilbao. Sec. 3. Leg. 447. Exp. 4.
- (108) Ibidem: Municipal. Bilbao. Sec. 1. Leg. 13. Exp. 92.
- (109) BERMEJO LORENZO, C.: *Arte y arquitectura funeraria. Los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936)*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1998, pág. 164.
- (110) Respeto al protagonismo de los ángeles en la escultura funeraria de la época vid. FREIXA, M.: "La escultura funeraria en el modernismo catalán". *Fragmentos* (Madrid). Nº 3 (1984), págs. 41-54. MORALES SARO, M. C.: "Paraísos de mármol: la imagen del ángel en la escultura funeraria modernista". *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid). T. 2.. Nº 4 (1989), págs. 377-383.
- (111) AHDFB: Municipal. Bilbao. Sec. 3. Leg. 448. Exp. 4.
- (112) Por lo que atañe a estas sepulturas vid. Ibidem: Municipal. Bilbao. Sec. 1. Leg. 13. Exp. 92; Sec. 1. Leg. 13. Exp. 41; Sec. 1. Leg. 149. Exp. 56; Sec. 4. Leg. 155. Exp. 25; Sec. 5. Leg. 533. Exp. 25; Sec. 4. Leg. 385. Exp. 7 y Sec. 1. Leg. 153. Exp. 7.
- (113) AHDFB: Municipal. Bilbao. Sec. 5. Leg. 529. Exp. 10.
- (114) AML: Carpeta 33. Exp. 1.
- (115) Para todo lo relativo a este mausoleo vid. PALIZA, M.: *Bernabé de Garamendi...*, págs. 58-94.
- (116) OSSORIO Y BERNARD, M.: Op. cit., pág. 48.
- (117) SAN JUAN DE LA CRUZ, P. L.: *Historia de Calaborra y sus glorias*. Tipográfica del Carmen. Valencia, 1925, pág. 162.

- (118) GUTIÉRREZ ACHUTEGUI, P.: *Historia de la muy noble, antigua y leal ciudad de Calahorra*. Asociación Amigos de la Historia. Calahorra, 1981, pág. 16.
- (119) En concreto es de lamentar la pérdida del libro de actas municipales correspondiente al año 1878.
- (120) GUTIÉRREZ ACHUTEGUI, P.: Op. cit., pág. 16.
- (121) A lo largo del tiempo el sello y el escudo de Calahorra se ha ido modificando, de manera que, como se explica más adelante, existen diversas variantes del mismo.
- (122) Para lo relativo al antiguo torreón de doña Juana vid. ANDRÉS HURTADO, G.: "Los torreones de la Plaza del Raso (Calahorra). *Kalakorikos* (Calahorra). Nº 2 (1997), págs. 47-49.
- (123) GUTIÉRREZ ACHUTEGUI, P.: Op. cit., pág. 17.
- (124) Ibidem, págs. 274-275.
- (125) SAN JUAN DE LA CRUZ, P. L.: Op. cit., págs. 161-162
- (126) Sobre esta escultura vid. entre otros KLEINER, D.: *Roman sculpture*. Yale University Press. New Haven, 1992, págs. 369-371.
- (127) SUBIRAN LÓPEZ DE BARO, R.: *Recopilación de noticias históricas de la ciudad de Calahorra*. Imprenta y Encuadernación de Federico Sanz. Logroño, 1878, pág. 33.
- (128) MARTÍN ESCORZA, C.: "Variedad histórica del escudo de Calahorra". *Kalakorikos* (Calahorra). Nº 6 (2001), pág. 156. No obstante, existe otra variante a modo de escudo cortado, estando el primer cuartel presidido por una figura que evoca a la Matrona y el segundo por dos brazos en actitud de pelea, empuñando cada uno de ellos una espada.
- (129) REYERO, C.: *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Cátedra. Madrid, 1999, pág. 35.
- (130) Ibidem, pág. 500.
- (131) MARTÍNEZ SAN CELEDONIO, F. M. y RINCÓN ALONSO, M. J.: *Calahorra la ciudad perdida*. Ed. Autores. Calahorra, 1990, pág. 90.
- (132) Para todo lo relativo a la historia y la evolución urbanística de la Plaza del Raso a lo largo del tiempo vid. MATEOS GIL, A. J.: *Calahorra en los siglos XVII y XVIII*. Amigos de la Historia de Calahorra. Calahorra, 1996, págs. 10-11 y MATEOS GIL, A. J.: "El urbanismo calaguritano en los siglos del Barroco". *Kalakorikos* (Calahorra). Nº 6 (2001), págs. 139-154.
- (133) GUTIÉRREZ ACHUTEGUI, P.: Op. cit., pág. 16.

- (134) AMC: Leg. 88/6. Cod. 1.2.2.1.
- (135) AFB: Fotografías Matrona Nº 1 y 2.
- (136) AMC: Leg. 145/2. Cod. 1.3.0.7. Libro de Actas Municipales de 1906. Sesión del 13 de julio de 1906, f. 23.
- (137) Ibidem: Leg. 150/3. Cod. 1.3.0.7. Libro de Actas Municipales que da comienzo el 12 de febrero de 1943 y termina el 14 de diciembre de 1945. Sesión del 9 de junio de 1944, f. 80.
- (138) *El Eco del Cidacos* (Calahorra). Nº 345, 7 de diciembre de 1974, págs. 1 y 5.
- (139) *Anuario de Calahorra 1996*, s.e., pág. 51.
- (140) MARTÍNEZ MORENO, S.: “Un siglo de escultura pública en Calahorra”. *Kalakorikos* (Calahorra). Nº 9 (2004), pág. 225.
- (141) Este basamento estaba formado por tres escalones con el correspondiente retranqueo, pero el hecho de que sobre el superior apareara directamente el pedestal de la escultura, ambos con el mismo perímetro, ha podido determinar que algunos autores hayan indicado que el soporte original tenía dos peldaños.
- (142) AFB: Fotografía Matrona nº 100.
- (143) Para lo referente a los retratos de Marcial Aguirre vid. LERTXUNDI GALIANA, M. y ARRECHEA SANZ, L.: Op. cit., págs. 88-92.
- (144) OSSORIO Y BERNARD, M.: Op. cit., pág. 48.
- (145) ASCMB: Libro de Actas de la Santa Casa de Misericordia de Bilbao. Libro nº 5 que da comienzo el 2 de agosto de 1872 y termina el 26 de junio de 1882. Sesión ordinaria celebrada el 5 de agosto de 1873, f. 67.
- (146) OLASCOAGA, F.: *Noticias históricas de la Santa y Real Casa de Misericordia de Bilbao*. Imprenta de la Casa de Misericordia. Bilbao, 1887, pág. 136.
- (147) ASCMB: Libro de Actas de la Junta de la Santa Casa de Misericordia de Bilbao. Libro nº 5 que da comienzo el 2 de agosto de 1872 y termina el 26 de junio de 1882. Sesión ordinaria celebrada el 25 de mayo de 1875, f. 142.
- (148) Tienen pequeños desperfectos en las orejas, probablemente como consecuencia de algún golpe.
- (149) Sobre estos retratos vid. ARRETXEA SANZ, L. y LERTXUNDI GALIANA, M.: Op. cit., págs. 87-92.
- (150) Tomás Epalza fue una figura importante en el desarrollo de Bilbao en la centuria decimonónica. Son muchas las publicaciones que se han

hecho eco de su peso en la economía y la vida social de la villa. En este sentido vid. AGIRREAZKUENAGA, J.; URQUIJO, J. R.; SERRANO, S. y URQUIJO, M.: “Trayectoria de la élite parlamentaria vasca durante la crisis del Antiguo Régimen (1808-1876)”. *Historia Contemporánea* (Madrid). Nº 8 (1992), págs. 177-190. MONTERO, M.: “Política financiera del primer Banco del País Vasco”. *Historia Contemporánea* (Madrid). Nº 2 (1989), págs. 179-199. VV.AA.: *Un siglo en la vida del Banco de Bilbao. Primer centenario (1857-1957)*. Banco de Bilbao. Bilbao, 1957.

(151) ASCMB: Lista por orden alfabético de los hermanos vocales que pertenecen y han pertenecido a la Santa Casa de Misericordia, s.p.

(152) Ibidem: Libro de Actas de la Junta de la Santa Casa de Misericordia de Bilbao. Libro nº 8 que da comienzo el 16 de septiembre de 1879 y termina el 18 de junio de 1894. Sesión ordinaria celebrada el 5 de mayo de 1894, f. 374. Consta que antes de 1894 ya había donado 250.000 ptas.

(153) Ibidem: Libro de Actas de la Junta de la Santa Casa de Misericordia de Bilbao. Libro nº 10 que da comienzo el 20 de marzo de 1899 y termina el 25 de abril de 1905. Sesión ordinaria celebrada el 20 de marzo de 1900, f. 80. Un mes después de la muerte de la benefactora, Victoriano Zabalinchaurrieta, administrador de Casilda de Iturrizar, comunicó a la Santa Casa de la Misericordia que seguiría dando a los pobres acogidos en el edificio *los extraordinarios fijados en el año como los tenía fijados*.

(154) Ibidem: Libro de Actas de la Junta de la Santa Casa de Misericordia de Bilbao. Libro nº 5 que da comienzo el 2 de agosto de 1872 y termina el 26 de junio de 1882. Sesión ordinaria celebrada el 20 de abril de 1875, f. 135.

(155) Ibidem: Sesiones ordinarias celebradas el 21 de septiembre de 1875 y el 25 de abril de 1876, fs. 166 y 197.

(156) Ibidem: Libro de Actas de la Junta de la Santa Casa de Misericordia de Bilbao. Libro nº 8 que da comienzo el 16 de septiembre de 1879 y termina el 18 de junio de 1894. Sesión ordinaria celebrada el 5 de mayo de 1894, f. 374.

(157) Al dorso de ambos bustos figura la inscripción A. ARÉIZAGA, ESCULTOR, junto a la fecha de realización.

(158) Juan de Barroeta pintó un total de siete retratos de Casilda de Iturrizar. Los dos primeros en 1888 y otros cinco entre 1900 y 1901, tras el fallecimiento de la benefactora. Estas obras estaban destinadas a instituciones y corporaciones locales favorecidas por la filántropa, que, en sintonía con lo explicado previamente, las encargaron a modo de

homenaje. En este sentido vid. LARRINAGA BERNÁRDEZ, J. A.: *Juan Barroeta Anguisolea (1835-1905), retratista de Bilbao del siglo XIX*. Ed. El autor. Bilbao, 2005. págs. 85, 166 y 167.

(159) LARRINAGA BERNÁRDEZ, J. A.: Op. cit., pág. 85.

(160) Vid. una reproducción de este relieve en PALIZA MONDUATE, M.: *Arquitectura escolar pública en la Comunidad Autónoma de Euskadi 1840-2005*. Gobierno Vasco. Vitoria, 2005, pág. 71.

(161) AHDFB: Municipal. Bilbao. Sec. 1. Leg. 294. Exp. 26. Hay que aclarar que, aunque en el relieve figura la fecha de 1897, este año debe corresponder al momento en el que se adoptó el acuerdo de instalarlo, pues la documentación corrobora que fue ejecutado en 1900.

(162) ASCMB: Libro de Actas de la Junta de la Santa Casa de Misericordia de Bilbao. Libro nº 5 que da comienzo el 2 de agosto de 1872 y termina el 26 de junio de 1882. Sesión ordinaria celebrada el 3 de febrero de 1876, fs. 184 y 185.

(163) Ibidem. Sesión ordinaria celebrada el 30 de mayo de 1876, f. 204.

(164) OSSORIO Y BERNARD, M.: Op. cit., pág. 48.

(165) PANTORBA, B. de: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Alcor. Madrid, 1948, pág. 100.

(166) GOÑI, K.: *Evolución del traje vizcaíno*. Caja de Ahorros Vizcaína. Bilbao, 1982, pág. 33.

(167) Aréizaga definió a las cuatro figuras como tipos “chorrierricos”.

(168) MENDIZÁBAL, J. M.: “Las únicas estatuas con traje vasco tradicional cumplen cien años”. *Deia* (Bilbao), 31 de enero de 1978.

(169) Al parecer cuando el edificio fue derribado, el constructor Gabriel de la Cotera donó estas obras al Ayuntamiento portugalujo. Desde entonces han pasado por diferentes emplazamientos hasta su actual localización. “El destrozo del verano”. *Deia* (Bilbao). Sábado 16 de agosto de 2008.

(170) Sobre esta residencia vid. PÉREZ DE LA PEÑA OLEAGA, G.: *Portugalete (1852-1960), historia de su arquitectura y expansión urbana*. Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao, 1993, págs. 209-215. PÉREZ DE LA PEÑA OLEAGA, G.: *Arquitectura religiosa contemporánea en Bizkaia 1865-1875 del romanticismo al movimiento moderno*. Museo Diocesano de Bizkaia. Bilbao, 2004, págs. 39 y 42.

(171) CORELLA, L. G.: Op. cit., págs. 259-260. Diversas fotografías antiguas corroboran que el pequeño jardín delantero de la residencia estaba

presidido por dos fuentes, por lo que pensamos que estas esculturas adornaron la parte trasera en la zona de Abaro, a la que se accedía a través de un puente de hierro que partía del segundo piso de la mansión y salvaba el pronunciado desnivel del terreno en ese lado del solar.

(172) CORELLA, L. G.: Op. cit., págs. 259-260.

(173) GOÑI, K.: Op. cit., pág. 59.

(174) ESTORNES LASA, B. y otros: *Cómo han sido y cómo son los vascos. Carácter e indumentaria*. Auñamendi, Estornes, Lasa. San Sebastián, 1974, págs. 529-531.

(175) GOÑI, K.: Op. cit., págs. 29-31.

(176) Algunos han hablado de un haz de trigo, pero, salvo que la erosión las haya hecho desaparecer, no se atisba ni rastro de ninguna espiga. Por otro lado, la uniformidad del diseño y el perfil continuo y liso del objeto en cuestión también nos inducen a cuestionar esa identificación.

(177) ARIZMENDI AMIEL, M. E.: *Vascos y trajes*. T. II. Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián. San Sebastián, 1976, pág. 379.

(178) Dentro de la tendencia a representar los meses y las estaciones del año a través de las faenas agrícolas o ganaderas propias de cada período, lo habitual en el caso del otoño fue emplear escenas relativas a la recogida de la vid o las bellotas. No obstante, la circunstancia de que el maíz se corte, seque y desgrane en esa época también permite ejemplificarla con este cereal, que además era cultivado por nuestros baserritarras.

(179) Dos replicas a menor escala de las figuras del verano y el invierno, conservadas en el Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico de Bilbao, arrojan luz sobre este pormenor, pues en ambas los ojos están trabajados a base de círculos concéntricos, estando doblemente hundido el correspondiente a la pupila, de manera que probablemente así era la factura inicial de las cuatro piezas de Portugalete.

(180) AMA/EHV: N° de inventario AAAA/3330 y AAAA/3331.

(181) Vid. una imagen de esta obra en ARRETXEA SANZ, L. y LERTXUNDI GALIANA, M.: Op. cit., pág. 92.

(182) SÁENZ DE GORBEA, X.: *Escultura vasca...*, pág. 7.

(183) Para todo lo referente al Castillo de Butrón vid. PALIZA MONDUATE, M.: *El castillo de Butrón. Un episodio del Romanticismo*. Estudios Arriaga. Bilbao, 1992.

(184) AHDFB: JCR 2324/7 y 2323/8.

(185) NAVASCUÉS PALACIO, P.: “El Banco de España en Madrid. Génesis de un edificio”. En VV.AA.: *El Edificio del Banco de España*. Banco de España. Madrid, 2006, pág. 41.

(186) GIMÉNEZ SERRANO, C.: “Dinero y arquitectura. Edificios bancarios en España”. En VV.AA.: *Arquitectura bancaria en España*. Ministerio de Fomento. Madrid, 1998, pág. 24.

(187) Todos los datos que aportemos seguidamente sobre esta obra, siempre que no indiquemos lo contrario, proceden de ABE: Secretaría. Leg. 803.

(188) La primera sucursal del Banco de España en Bilbao se abrió al público en 1876, aunque hasta 1882 no se inició la construcción de un inmueble específico en la antigua calle Matadero del Casco Viejo, vía que después pasó a denominarse Banco de España. ALONSO LÓPEZ, M. J.: “El Banco de España a la búsqueda de un modelo”. En VV.AA.: *Arquitectura bancaria...*, págs. 51 y 57.

(189) El caduceo, símbolo de Mercurio formado por dos serpientes enfrentadas en torno a un motivo central, aparece representado en diversas zonas de la escalera. Por el contrario, los atributos más habituales de la diosa Fortuna, caso de la rueda, el timón, el remo, etc. no fueron incluidos en el recinto.

Abreviaturas:

ABE: Archivo del Banco de España (Madrid).

AFB: Archivo Fotográfico Bella (Calahorra).

AHEB: Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia.

AHDFB: Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia.

AMA/EHV: Archivo del Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco (Bilbao).

AMC: Archivo Municipal de Calahorra.

AML: Archivo Municipal de Lekeitio.

APFA: Archivo Particular de la Familia Aréizaga.

ARCM: Archivo del Registro Civil de Málaga

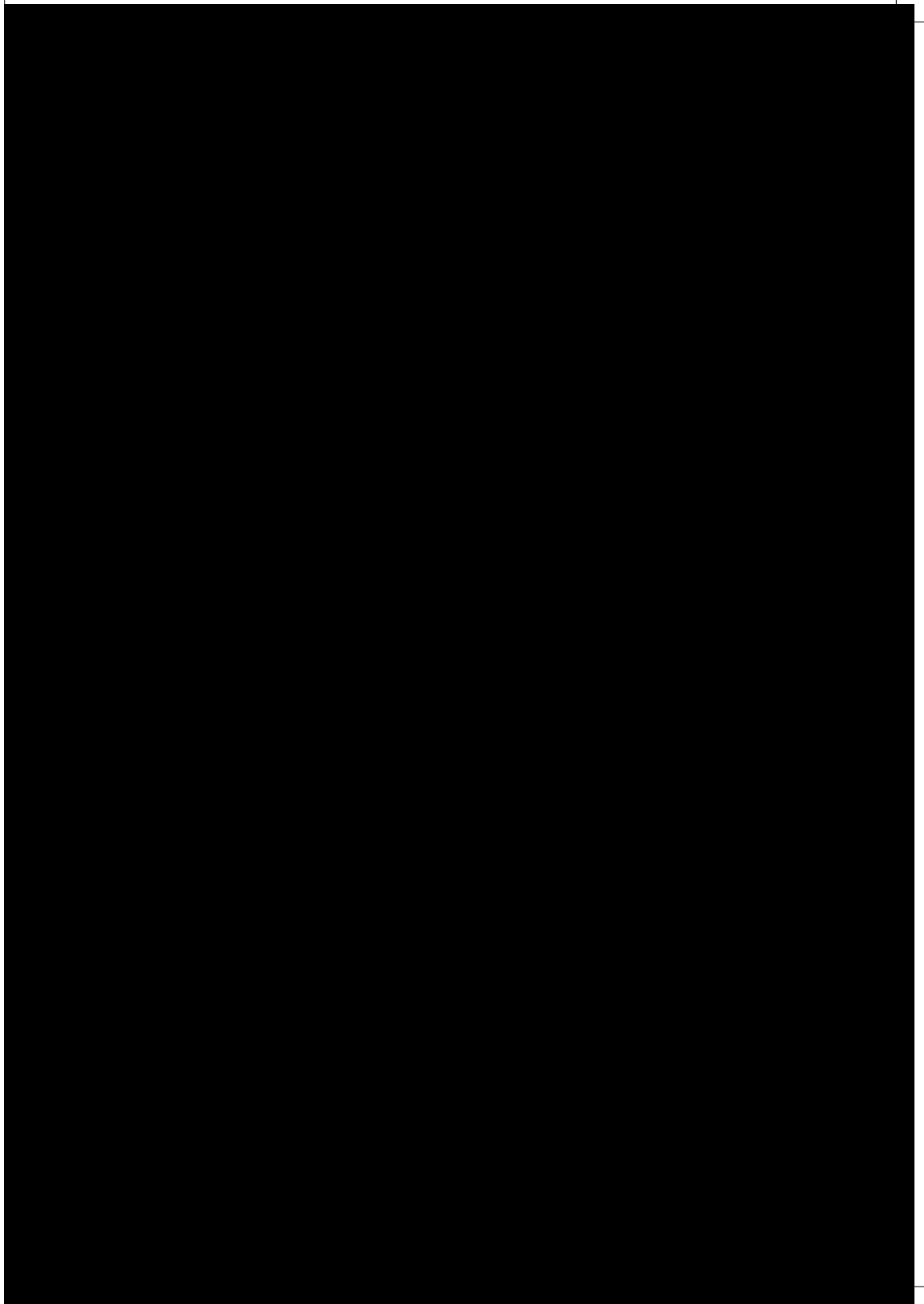
APRB: Archivo Particular de Ricardo Bastida.

ASCMB: Archivo de la Santa Casa de Misericordia de Bilbao.

ÍNDICE

Introducción	7
1848: Nace un escultor	9
Primo de José Orueta	12
Adolfo estudia en Madrid	14
Aréizaga se va a Roma	18
La relación con otros escultores bilbaínos	26
1890: Boda en Begoña	29
Un hombre de negocios	30
Veraneo en Ondarroa	31
1918: Fallece en Málaga	34
Escultor y contratista	39
Entre el realismo, el romanticismo y el eclecticismo. . .	52
La escultura funeraria	55
El cementerio de Mallona	56
El cementerio 'Vista Alegre' de Derio	62
El mausoleo Uribarren de Lekeitio	64
El monumento conmemorativo: La Matrona de Calahorra . .	67
El retrato.	83

Las estaciones	97
El costumbrismo	98
‘Jauntxo de Arratia’ (invierno)	100
‘Baserritarra de Ororzko’ (verano)	104
‘Neska del Txoriherri’ (primavera)	104
‘Etxekoandre’ (otoño)	106
La alegoría	114
La escultura de género	127
El castillo de Butrón y la escalera de honor del	
Banco de España (Madrid).	135
1890: Aréizaga construye la escalera	138
Notas	147



1

1. Introduction

1

1. Introduction

