



MOYA, Adelina  
 Orígenes de la vanguardia artística en el País Vasco.  
 Nicolás Lekuona y su tiempo  
 Madrid: Electa. 1994.

Han pasado ya tres años desde la publicación del libro “Orígenes de la vanguardia artística en el País Vasco” y la inexplicable poca atención que se le ha prestado justifica esta reseña de un libro que no es novedad editorial.

El libro que da pie a este comentario supone la publicación definitiva de uno de los estudios más completos, interesantes y científicamente rigurosos de una época del arte del País Vasco, desconocida hasta prácticamente los años 80 y que su autora, Adelina Moya, profesora de historia del arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, se encargó de investigar y difundir.

El origen del libro se basa en la tesis que la autora leyó en 1984, en la Universidad de Zaragoza y que no se publicó a pesar de que parte de la investigación elaborada, apareció en forma de artículos y textos de catálogo (exposiciones sobre Lekuona en San Sebastián en el 88 y en la Fundació Miró de Barcelona en el 89) que dieron a conocer definitivamente la figura de Lekuona tanto en el País Vasco como en el estado español, en una época en la que se estaban reivindicando desde posturas académicas o científicas, artistas que la guerra civil había sesgado o la posguerra había olvidado.

Pero si la tesis doctoral supone el grueso del libro ahora comentado, la distancia y la experiencia profesional de la autora ha permitido un mayor conocimiento del contexto en el que se desarrolló la labor de Lekuona y sus precedentes directos, lo que se venía denominando bajo el tópico de “arte vasco” o más concretamente “pintura vasca”. Este último aspecto también se empezó a abordar desde otros puntos de vista en los años 80 con la publicación del trabajo de Pilar Mur La Asociación de Artistas Vascos. 1911-1936, pero que ha tenido poca continuidad, limitándose en muchos casos a la repetición de tópicos o ideas ya formuladas en el libro de Llano Gorostiza Arte Vasco.

Por este motivo, creo que el valor del libro “Orígenes de la Vanguardia en el País Vasco” radica tanto en publicar por fin, en forma de libro el estudio sobre Lekuona, como he mencionado anteriormente, como en situar en su contexto, el arte realizado en el País Vasco a principios de siglo, sobre todo en los años treinta, así como por lo riguroso del método de investigación que huye de ideas predeterminadas y acude en ayuda de estudios más actuales sobre cuestiones propiamente de conceptos, como puede ser la misma del término vanguardia y su cuestionamiento durante estos últimos años, o el eterno problema del “arte vasco”.

Este contextualizar a Lekuona en su tiempo y en el arte vasco en general, viene precedido además por el catálogo de la exposición Arte y Artistas Vascos de los años 30, celebrada en San Sebastián en 1986, elaborado por la misma Adelina Moya, junto a Xabier Sáenz de Gorbea y José Angel Sanz Esquide y que supuso una revisión (por no decir “descubrimiento”) de muchas de las obras de los artistas de aquella década. Con estos antecedentes se entiende que el libro tenga una amplia perspectiva crítica sobre el tema.

El libro se estructura en base a ocho capítulos, los dos primeros se refieren al contexto en el que se encuadra la actividad de Lekuona, el arte español durante la Segunda República, (sobre todo los aspectos más afines a las vanguardias) y el arte en el País Vasco desde principios de siglo. Este segundo capítulo, aunque breve, interesa especialmente al investigador del arte en este País ya que contiene puntos de vista diferentes sobre fenómenos conocidos y un tanto convertidos en tópicos, como puede ser el de la pintura vasca. Solo observar el título del capítulo, “Pintura vasca: entre la renovación y la innovación”, ya nos resume la idea general que domina el texto, y es que el arte vasco se debatirá entre estas dos posturas a lo largo de las primeras décadas del siglo. Por una parte, hasta mediados de los años veinte se cree en la posibilidad de una renovación del arte desde posturas “modernas”, es decir, una puesta al día de un arte con profundas raíces en la tradición, quizá incluso un convencimiento de la posibilidad de renovación por medio de dicha tradición, y por otra parte, una postura más rupturista que tomará forma hacia los años treinta, formalmente más afín a las vanguardias y en el que podemos situar al mismo Lekuona, pero que no desatenderá el problema de la tradición y la identidad (Oteiza).

Los capítulos III, IV y V, se centran en la actividad artística de San Sebastián desde los años 20 y sobre todo durante los años 30. El primero de ellos ofrece un análisis de las exposiciones de artistas noveles que organizaba (y organiza aún) la Diputación de Gipuzkoa y que supuso la plataforma de promoción de los jóvenes artistas guipuzcoanos: Lekuona, Oteiza, Olasagasti, Cabanas Erauskin, Balenziaga, Flores Kaperotxipi, Montes Iturrioz, etc. El capítulo es ya por sí sólo un estudio independiente de gran interés por la cantidad de documentación consultada tanto de archivo como de prensa.

El siguiente capítulo se centra en las exposiciones de arte de vanguardia que se celebraron en San Sebastián en los años treinta y que convertirán a la ciudad en el centro activo del arte en el País Vasco, restando el protagonismo que había tenido Bilbao hasta el momento. Son las exposiciones organizadas por el Ateneo bajo el nombre de “Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas”, con presencia de Picasso, Gris, Miró, Dalí, Cossío, Bores, Maruja Mallo, etc. junto a pintores locales como Olasagasti y Cabanas Erauskin; o la realizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1931. Sin olvidar la presencia en San Sebastián de Gimenez Caballero como promotor directo o indirecto de actividades que intentaban “importar” lo que los españoles estaban haciendo en París, por ejemplo la proyección de la película *Un chien andalou*, el año 30 coincidiendo con la exposición antes mencionada.

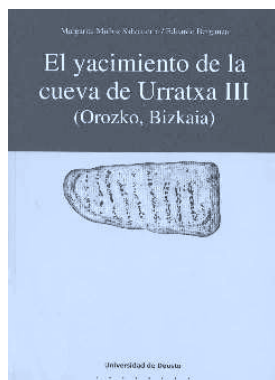
El tercer capítulo dedicado a la actividad artística donostiarra se refiere al grupo GU. Este grupo creado en 1934 fue en realidad una asociación gastronómica y cultural que pretendía agrupar a los artistas guipuzcoanos, siendo su promotor el arquitecto José Manuel Aizpurua, otro de los personajes más interesantes de la vanguardia donostiarra durante los años 30. Pertenecieron al grupo inicial Olasagasti, Carlos Ribera, Tellaetxe y Cabanas Erauskin.

Después de los capítulos dedicados a la contextualización de la obra de Lekuona, los tres últimos capítulos son propiamente los encargados de analizar la vida y la obra del artista ordiziarra. En el capítulo VI, se traza su, aunque breve (murió en el frente en 1937 a la

edad de 24 años), intensa biografía. El capítulo VII se dedica a su obra pictórica, incluidos sus dibujos y por último el capítulo VIII, a sus fotografías.

Para terminar y dejando a un lado los contenidos, el formato del libro es el aspecto que más dudas me plantea. No se puede desdeñar el cuidado que ha puesto la editorial en el diseño y la calidad de las reproducciones fotográficas, tampoco la originalidad del formato elegido para la publicación, pero esto último es a mi parecer lo que más confusiones crea. Al alejarse del formato del libro tradicional, la publicación se acerca más al formato típico de los catálogos de exposiciones, (más altura que el formato libro normal y menor grosor), por lo que puede despistar al hipotético comprador, ya que la información de uno y otro tipos de libro son diferentes, y por ahora estamos acostumbrados al libro tradicional para los trabajos de historia del arte que tienen un carácter de investigación y aportación al estudio de un determinado campo como es el caso que nos ocupa.

Ismael Manterola Ispizua



MUÑOZ SALVATIERRA, M., y BERGANZA, E.  
El yacimiento de la cueva de Urratxa III (Orozko,  
Bizkaia)  
Bilbao: Universidad de Deusto, 1997.- 272 p.

En toda investigación arqueológica se intenta ante todo obtener conjuntos ordenados e integrados, en los cuales el sistema de relaciones espaciales y funcionales entre los elementos que proporcionan el primer elemento interpretativo. Sin ese principio unificador –cada uno de los niveles de un conjunto estratigráfico–, todos y cada uno de los elementos se disgregan y difícilmente se les puede volver a integrar dentro de un conjunto. Al menos con una cierta seguridad. Este es el grave problema que plantea la cueva de Urratxa III. Su estratigrafía estaba alterada en todos los niveles arqueológicos. Este hecho, resaltado constantemente por cada uno de los investigadores en los trabajos que componen este volumen, les obligó a volcar una buena parte de sus esfuerzos en el intento de reconstrucción de la secuencia de los acontecimientos y en la búsqueda de la posible integración de los elementos en conjuntos culturales lógicos que respondan a la realidad.

La cueva había sido acondicionada y utilizada en tiempos modernos, posiblemente como refugio, para lo cual en las dos zonas de la cueva, vestíbulo y galería, se realizaron obras que alteraron todos los niveles de una estratigrafía no muy amplia. Esto sin contar con las alteraciones que, posiblemente, provocó, mucho tiempo antes el uso de la cueva como lugar de enterramiento. Los resultados de la excavación proporcionaron materiales