

Antonio María Lecuona (1831-1907)

Pionero del costumbrismo vasco



Mikel Lertxundi Galiana

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

- © Archivo fotográfico del Museo de Bellas Artes de Álava: fig. 21
- © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1, 2, 15, 20, 22, 35, 36
- © Casa-Museo Unamuno (Universidad de Salamanca): figs. 26-28
- © Diputación Foral de Bizkaia: fig. 8
- © Loiolako Santutegiaren ondarea: fig. 12
- © Madrid, Museo Nacional del Prado: fig. 17
- © San Telmo Museoa. Donostia Kultura: figs. 6, 29
- © Studio Sebert: fig. 32
- © Urretxuko Udala / Ayuntamiento de Urretxu: fig. 24

Texto original publicado en el catálogo de la exposición *Antonio María Lecuona (1831-1907). Pionero del costumbrismo vasco*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (28 de abril-8 de junio de 2015).

Entre las diversas sentencias que Miguel de Unamuno dedicó al que fuera su maestro, hay una que le resume breve pero acertadamente: «Los que guardamos de Lecuona más cariñosa y más respetuosa memoria, no podemos [...] afirmar que hubiese sido un gran pintor, ni un gran dibujante. No pasó de una medianía bien intencionada y tímida, pero en muchas cosas fue, sin duda, un precursor». Lecuona no fue el primer pintor vasco del siglo XIX, ni el más dotado técnicamente de entre los de su generación, pero, efectivamente, su verdadera valía reside en su carácter pionero en el desarrollo del costumbrismo vasco en pintura y, posteriormente, en la transmisión que de este bagaje hizo a sus numerosos discípulos. Formado en el Madrid de mediados de la centuria, conoció de primera mano la obra de Teniers en el Prado, la escuela costumbrista madrileña contemporánea y la producción literaria del que sería su gran amigo, Antonio de Trueba; influencias que, unidas a su asunción del interés romántico por los particularismos regionales, le permitieron alumbrar una serie de temas que pusieron los cimientos del costumbrismo local.

Su amistad con Trueba ha sido uno de los lugares comunes a la hora de abordar al pintor, pero en el presente estudio se expondrá la trascendencia que la relación tuvo en sus respectivas disciplinas. Sus producciones discurren, en cierta manera, en paralelo, puestas al servicio de un costumbrismo a veces jocoso, a veces moralizante, pero que no escapa a la intención ideológica de mostrar un campesinado ejemplar. No cabe duda de que en su inclinación idealizadora jugó un papel determinante la postura tradicionalista desde la que se enfrentó a la vida; la misma que le llevó a tomar partido por el bando carlista durante la última guerra civil del siglo y a convertirse en el pintor de cámara de Carlos VII.

En definitiva, con esta exposición y catálogo se ha pretendido realizar un acercamiento a la biografía y la obra de un pintor fundamental para comprender la deriva argumental de las artes plásticas de entresiglos.



Biografía de un precursor

Antonio María Lecuona Echaniz nació en Tolosa (Gipuzkoa) a la una y media de la madrugada del 17 de enero de 1831. Recibió el bautismo ese mismo día en la parroquia de Santa María¹. Sus padres, Ignacio José Lecuona² y María Lucía Echaniz, naturales de Tolosa y Azpeitia respectivamente, habían contraído matrimonio en Azkoitia el año anterior³, para poco después establecerse en Tolosa. No permanecieron mucho en la entonces capital de Gipuzkoa, pues al poco se mudaron al valle del Urola. El segundo de sus hijos, José María Hermógenes, nació ya en Azkoitia en 1833⁴, y a éste le siguieron Julián⁵ y José Tomás⁶, nacidos ambos en Azpeitia en 1839 con un breve intervalo de once meses, lo que pudo ser causa del fallecimiento de la madre poco después⁷.

Sobre el periodo de su infancia y adolescencia existe cierta confusión. Son escasos los datos que permiten establecer su itinerario vital con precisión; saber si permaneció en Azpeitia hasta su paso a Pamplona o si cursó otro periplo formativo. Antonio de Trueba, que años después lo trataría muy estrechamente, alimentó este desconcierto al afirmar que, al quedar un jovencísimo Lecuona huérfano de madre y padre, «un tío suyo de muy pocos posibles le dio amparo y educación en Tolosa y San Sebastián»⁸. Podría pensarse que equivocó los nombres de las poblaciones, que donde decía Tolosa y San Sebastián quería decir Pamplona y Bilbao, pero el caso es que el dato de la muerte del padre tampoco se ajusta a lo sucedido, pues no acaeció hasta octubre de 1853, semanas después de que Lecuona se estableciera en Madrid para dar inicio a una nueva etapa de su formación.

De cualquier manera, para iluminar este periodo es primordial centrarse en las certezas. Cierto es que Lecuona vivió buena parte de su infancia y adolescencia, si no toda, en el Urola, el valle al que retornaría de adulto para trasladar a sus obras los paisajes y costumbres del lugar y para establecerse temporalmente en busca de una nueva vida o, tal vez, de la recuperación de la arcádica idealización de su niñez. Cierto es que cursó estudios de Filosofía en el Seminario Conciliar de San Miguel de Pamplona entre 1848 y 1851⁹, y que allí mismo frecuentó la Academia Pública de Dibujo y Pintura entre 1848 y 1850, en cuyos concursos internos cosechó al menos dos segundos premios¹⁰. Y, finalmente, cierto es también que en torno a 1851

-
- 1 Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (A.H.D.SS.). Tolosa, libro 18º de bautismos de la parroquia de Santa María (1830-1834), fol. 17 vto. La fecha y lugar de nacimiento han sido empleados correctamente por sus biógrafos, salvo en el caso de Manuel Ossorio y Bernard, que afirmó que Lecuona era «natural de Azpeitia, donde vió la luz en 1830». Véase Manuel Ossorio y Bernard. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Moreno y Rojas, 1883-1884, p. 368. Es probable que tomara el dato de un artículo de Antonio de Trueba. Antonio de Trueba. «El cuadro de Lecuona» en *La Época*, Madrid, 19 de febrero de 1876, p. 1.
 - 2 Existe cierta confusión en torno a la profesión de Ignacio José Lecuona, en cuyo contrato matrimonial se afirma que era «escribano del tribunal del corregimiento de esta Provincia de Guipúzcoa», mientras que en la documentación aportada para el ingreso de Antonio María en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando figura como «cirujano de la villa de Azpeitia».
 - 3 A.H.D.SS. Azkoitia, libro de matrimonios (1798-1850), fol. 125. Archivo Histórico de Protocolos de Gipuzkoa, Oñati (A.H.P.G.). 2/1198, fols. 73-39. Contrato matrimonial de Ignacio José Lecuona y María Lucía Echaniz.
 - 4 Es bautizado el 20 de abril de 1833. A.H.D.SS. Azpeitia, libro 14º de bautismos de la parroquia de San Sebastián de Soreasu, fol. 78 rto.
 - 5 Es bautizado el 10 de enero de 1839. A.H.D.SS. Azkoitia, libro 13º de bautismos de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción (1825-1851), fol. 407.
 - 6 Es bautizado el 29 de diciembre de 1839. A.H.D.SS. Azkoitia, libro 13º de bautismos de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción (1825-1851), fol. 438.
 - 7 María Lucía Echaniz falleció el 13 de enero de 1840 a los 30 años de edad. A.H.D.SS. Azkoitia, libro de defunciones de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción (1817-1850), fol. 234.
 - 8 Antonio de Trueba. «El cuadro de Lecuona» en *La Época*, Madrid, 19 de febrero de 1876, p. 1.
 - 9 Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (A.G.A.). IDD (05)001.019 Caja 31/14894, Exp. 4911-42. Documento citado en Montserrat Fornells Angelats. *Gipuzkoako pintore erromantikoak = Pintores románticos guipuzcoanos*. [Cat. exp.]. Donostia-San Sebastián: Kutxa Fundazioa = Fundación Kutxa, 2013, p. 25.
 - 10 Lecuona estudió aquí los cursos de 1848 a 1849 y de 1849 a 1850, y obtuvo al final de ambos sendos segundos premios de dibujo. Los ejercicios premiados fueron una *Imagen de Nuestra Señora de los Dolores* (1849) y un *David apoyado sobre el fuste de una columna presentando la cabeza de Goliat* (1850). Archivo Municipal de Pamplona. Legajo Escuela de Dibujo (leg. 2 1840-1872). Instrucción Pública legajo 149. Agradezco al personal del archivo que me facilitase la documentación relativa a su paso por el centro.

pasó a establecerse en Bilbao para continuar su formación pictórica. Qué pudo motivar este cambio de residencia no es sino otro de los enigmas de difícil resolución que pueblan su biografía. Al fin y al cabo, el Bilbao de mediados del XIX tampoco era un centro que destacase por su oferta docente para un estudiante de pintura, o por lo menos no especialmente sobre otras poblaciones del entorno.

Pablo Bausac, Joaquín Balaca y Cosme Duñabeitia eran prácticamente los únicos maestros entre los que podía decantarse, y lo hizo por el tercero. Duñabeitia (1819-1890), pintor bilbaíno al parecer formado en Roma a principios de la década de 1840¹¹, fue uno de los principales maestros de artistas del Bilbao decimonónico. De su trabajo poco se sabe, con la salvedad de que pintó retratos, bodegones, paisajes y temas costumbristas, y que ejerció la fotografía y la restauración de obras de arte, por lo que su verdadera relevancia histórica reside en su vocación docente. Ya desde mediados de la centuria impartía clases de dibujo en el Instituto Vizcaíno y de pintura en su estudio, por el que en estos años pasaron varios jóvenes que, con el tiempo, alcanzarían cierta notoriedad en la práctica pictórica, pues, además de Lecuona, tuvo como discípulos a Cipriano Otaola, Juan de Barroeta y Eduardo Zamacois.

Los cerca de dos años que pasó bajo su dirección¹² le debieron de servir para fortalecer su determinación de ser pintor y prepararse para el siguiente paso que iba a dar: estudiar pintura en Madrid.

Madrid: los años en la Academia de Bellas Artes de San Fernando

Lecuona llegó a la capital el 23 de septiembre de 1853¹³ y se instaló en el domicilio de Ramón Elgarresta, tío suyo y relator del Tribunal Supremo de Justicia, en el número 29 de la calle del Colmillo. Al día siguiente inició los trámites para inscribirse en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. La certificación de Duñabeitia y varios dibujos que daban fe de sus aptitudes¹⁴ fueron suficientes para aceptar su solicitud de ingreso en los Estudios Superiores. Lecuona se sumó así a la nómina de artistas vascos que, en las décadas centrales del siglo, estudiaron en el centro y que conformaron la generación romántica, aquellos que en lo plástico se decantaron por una de las dos vías que dominaron el periodo, es decir, por el rigor del purismo oficial o por la mayor libertad que les ofrecía el cultivo de un costumbrismo que hundía sus raíces en fuentes diversas.

Para la llegada de Lecuona, habían pasado por la Academia Francisco Sainz, Luis Brochetón (entre 1847 y 1852), Eugenio Azcue (1847-1852), Pancho Bringas (1848-1850) y Julián Arzadun (1848-1849). Pero durante los cuatro cursos que permaneció en el centro coincidió con Juan de Barroeta (1851-1855), Antonio Echaniz (1853-1856), Tirso Torres (1854-1855), Cipriano Otaola (ingresado en 1855), Julián Martínez (1855-1856) y Eduardo Zamacois (1856-1860)¹⁵.

La pérdida de su archivo personal impide conocer las relaciones que entonces pudo tejer con sus condiscípulos y si tuvo mayor trato o afinidad con los vascos o con los de otras procedencias. En definitiva, establecer las concordancias que podrían existir entre sus obras y las de su círculo más estrecho de amistades. En cambio, sí se conocen los nombres de los profesores a cuyas clases asistió durante los cursos de

11 Se conserva un *Retrato de caballero* pintado por Duñabeitia y fechado en 1841 en Roma.

12 En la certificación que Duñabeitia le expidió para la Academia de Bellas Artes de San Fernando, exponía que Lecuona «ha estudiado bajo mi dirección particular con notable aprovechamiento y aplicación en la carrera de la pintura á que se dedica; y hallándose actualmente en disposición de poder dedicarse a los estudios mayores para continuar en aquella». Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (A.R.A.B.A.S.F.). 80-5/5. Certificación de Cosme Duñabeitia. Bilbao, 20 de septiembre de 1853.

13 Llegó a Madrid seis años después de la fecha que se había manejado habitualmente. 1847 era hasta el momento el año aceptado para su ingreso en la Academia de San Fernando. Recientemente se había propuesto otra fecha que tampoco se ajusta a la realidad: 1855.

14 A.R.A.B.A.S.F. 80-5/5. Instancia de Antonio María Lecuona. Madrid, 24 de septiembre de 1853.

15 Mikel Lertxundi Galiana. «Purismo y nazarenismo en los pintores vascos» en *Ondare : Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, Donostia-San Sebastián, n.º 20, 2002, pp. 389-397.

1853-1854¹⁶, 1854-1855¹⁷, 1855-1856¹⁸ y 1856-1857¹⁹, y de algunos de los cuales asimiló diversas influencias que se apreciarán en su producción posterior: José y Federico de Madrazo, Juan Antonio Ribera, Antonio María Esquivel, Jenaro Pérez Villaamil y Vicente Camarón.

En 1856 se celebró en Madrid la primera de las Exposiciones Nacionales, tras años de reclamar un certamen de calidad que diera visibilidad a los artistas y que pudiera equipararse a los habituales en Europa. La muestra se inauguró el 20 de mayo en las galerías del Ministerio de Fomento, con la asistencia de la reina Isabel II, su esposo y el Gobierno²⁰, y en ella participó Lecuona con el óleo *Vista de la Colegiata de Loyola*. Ésta es, que sepamos, la primera ocasión en la que presentó su obra ante el público, aunque cabe la posibilidad de que acudiese a alguna de las muestras que, aunque de menor importancia, solían abrirse en la capital.

Las oposiciones a dibujante del Museo de Ciencias Naturales de Madrid

La obtención de la plaza de dibujante del Museo de Ciencias Naturales de Madrid tras el verano de 1857 le obligaría a hacer una pausa en su formación. La provisión del puesto llevaba dos años pendiente desde que en 1855 se creara «una plaza de dibujante científico con obligación de docencia, a cargo de una clase de iconografía científica en Botánica y Zoología»²¹. Dos años después, el ministro de Fomento, Claudio Moyano, reformó esta disposición creando dos puestos de dibujante científico —«encargados de reproducir los objetos que, por ser de efímera duración, no pueden conservarse en las colecciones»²²— en sustitución de aquella cátedra de iconografía que no se había llegado a cubrir.

Los aspirantes a las oposiciones que se convocaron en el invierno de 1857 debían ser españoles y tener la primera enseñanza elemental completada²³. A comienzos de mayo, entre los dieciséis inscritos, además de Lecuona se encontraba también el bilbaíno Cipriano Otaola. Un mes después, el 3 de junio, daban comienzo los ejercicios en el Gabinete de Historia Natural, consistentes en dibujar del modelo vivo, con dos lápices, una figura humana en el término de cuatro horas, bosquejar a la aguada un paisaje en otras cuatro horas, copiar un dibujo topográfico a la pluma y otro a la aguada, con tres días para cada uno de estos trabajos, y, finalmente, copiar del natural a la aguada un animal vertebrado, otro invertebrado y una planta, en el plazo de una semana²⁴. A la conclusión de las oposiciones, el jurado²⁵ determinó nombrar dibujante primero a Lecuona y segundo a Francisco de Paula Van Halen, con un sueldo de 8.000 y 6.000 reales, respectivamente.

16 A.R.A.B.A.S.F. 80-5/5. Ese año estuvo matriculado en las asignaturas de perspectiva, que impartía Patricio Rodríguez; anatomía artística, de Marcial Antonio Lope; dibujo del antiguo, maniquí y ropajes, de Federico de Madrazo —en la que logra una calificación de «Bueno»—; dibujo del natural, de Juan Antonio Ribera; y la clase de dibujo del antiguo de noche.

17 A.R.A.B.A.S.F. 81-1/5. Aparece matriculado por primera vez en las asignaturas de historia, mitología y trajes, de Fabre, y colorido y composición, de José de Madrazo, aunque continúa también en las de dibujo del antiguo, dibujo del natural, perspectiva y anatomía, esta última a partir de este año impartida por Antonio María Esquivel.

18 *Ibid.* Lecuona se matriculó en las mismas asignaturas que el curso anterior, excepto en anatomía.

19 A.R.A.B.A.S.F. 81-1/5. Durante este curso Lecuona asistió a las clases de colorido y composición y dibujo del natural de noche.

20 Bernardino de Pantorba. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Jesús Ramón García-Rama J., 1980, p. 67.

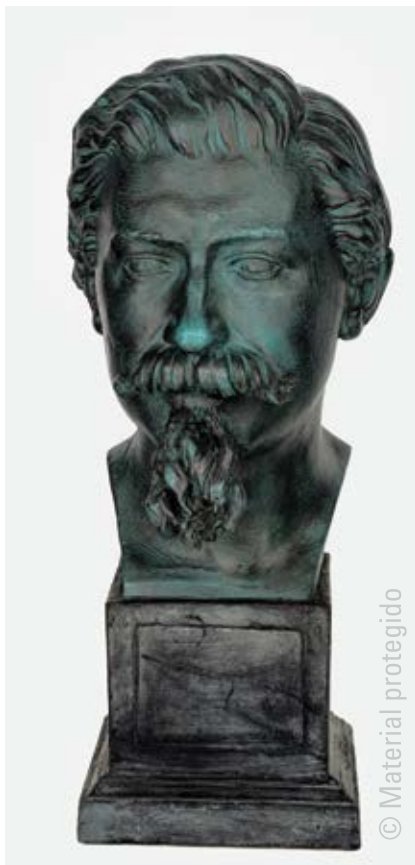
21 Emiliano Aguirre. «Introducción» en Agustín J. Barreiro. *El Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1771-1935*. Aranjuez, Madrid: Doce Calles, 1992.

22 «Ministerio de Fomento. Exposición a S.M.» en *La Época*, Madrid, 9 de enero de 1857, p. 1.

23 Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid (A.M.N.C.N.). ACN0351/029. Expediente de las oposiciones a las dos plazas de dibujantes científicos creadas por Real Decreto de 7 de enero de 1857.

24 Archivo Histórico de la Universidad Complutense, Madrid (A.H.U.C.). Rectorado, C/7. *Real Decreto de 7 de enero de 1857 reorganizando el Museo de Ciencias Naturales de Madrid y Reglamento para su ejecución aprobado por S.M. en 8 de abril del mismo año*. Madrid: Imprenta Nacional, 1857, p. 23, artº 58.

25 El tribunal lo formaban, además del director del museo y del botánico Vicente Cutanda, tres artistas de reconocido prestigio: Ponciano Ponzano, Joaquín Espalter y Luis Ferrant. A.M.N.C.N. ACN0351/029. Expediente de las oposiciones a las dos plazas de dibujantes científicos creadas por Real Decreto de 7 de enero de 1857.



1. Anónimo
Retrato de Antonio María Lecuona, c. 1860
Yeso. 46 x 18 x 21 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 14/16

Las lagunas existentes en el archivo de la institución no permiten esclarecer con detalle las labores desarrolladas por Lecuona durante los nueve años que estuvo al frente de la plaza. Sólo las obligaciones de los dibujantes recogidas en el reglamento del museo proporcionan una idea genérica de los distintos cometidos a los que se dedicó: debían copiar del natural los objetos que el director del museo les encargase, acompañar a los catedráticos y ayudantes en sus viajes científicos para dibujar todo aquello que se les solicitase y dirigir la clase de dibujo científico que iba a establecerse en el centro²⁶.

De las dos primeras obligaciones se deduce una intensa labor como dibujante que le debió de exigir realizar un elevado número de ilustraciones durante estos años. Lamentablemente, la catalogación del valioso fondo iconográfico del museo todavía no ha identificado este conjunto, y hoy sólo podemos atribuir con certeza a Lecuona una acuarela que representa un pollo de emú (1861)²⁷. Por el contrario, su ayudante, Van Halen, es reconocido como uno de los mejores maestros del dibujo zoológico, gracias, entre otros, a los dibujos de peces de la colección Poey (1867-1868) o el gran número de copias de las láminas de la *Quinología* de Mutis para el Museo Británico de Historia Natural (1871)²⁸. También es probable que ambos dibujantes creasen la galería de retratos de naturalistas conservada en el centro, ya que en su ejecución pueden apreciarse varias manos.

La tercera de las obligaciones reviste igualmente gran interés en relación con Lecuona, ya que sugiere que había iniciado su dedicación docente en el museo, donde debía dirigir la clase de dibujo científico ayudado por Van Halen²⁹, y que, por tanto, aquí se encontraba el comienzo de una carrera pedagógica a la que dedicaría cerca de tres décadas en Bilbao.

26 A.H.U.C. Rectorado, C/7. *Real Decreto de 7 de enero de 1857 reorganizando el Museo de Ciencias Naturales de Madrid y Reglamento para su ejecución aprobado por S.M. en 8 de abril del mismo año*. Madrid: Imprenta Nacional, 1857, p. 23, artº 59.

27 Santiago Aragón Albillos. *El zoológico del Museo de Ciencias Naturales de Madrid: Mariano de la Paz Graells, 1809-1898, la Sociedad de Acclimatación y los animales útiles*. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, 2005, p. 119.

28 Emiliano Aguirre. «Introducción» en Agustín Barreiro. *El Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1771-1935*. Aranjuez, Madrid: Doce Calles, 1992, p. 38.

29 A.H.U.C. Rectorado, C/7. Doc. cit., p. 23, artº 60: «El Dibujante primero será el Director de la clase de dibujo científico, y el segundo tendrá en ella el carácter de Ayudante».

Los años en el museo y su actividad artística en Madrid

La documentación conservada en su expediente del museo es de tipo personal, y aunque no aporta ningún dato sobre el desarrollo de sus funciones, permite conocer los movimientos que realizó a causa de sus continuos problemas de salud y los desencuentros que le ocasionó con la dirección la laxitud con la que se tomaba la reintegración a su puesto una vez concluidos los periodos de permiso.

Ya al año de haber tomado posesión de su cargo, en junio de 1858, comenzaron las tensiones entre Lecuona y la institución. El pintor solicitó una licencia para ausentarse dos meses por asuntos familiares, lo que no fue muy bien recibido por el director, que a la hora de trasladar la petición a la Dirección General de Instrucción Pública manifestó «que los trabajos pendientes en el estudio de este Museo no permiten una ausencia tan larga como solicita el Sr. Lecuona, que debía en este concepto haber trabajado con más actividad y celo»³⁰. Que finalmente se le concediera sólo un mes³¹ puede estar en el origen del primer pulso que Lecuona decidió echar al museo prorrogando una quincena su estancia en Bilbao, aduciendo como excusa la escasez de pasajes de diligencia por «la afluencia de gentes que de retorno suelen reunirse en esta época después de la temporada de baños para esa Corte»³². No queda consignado ningún tipo de sanción por el retraso.

Su nombramiento como dibujante debió de entenderlo como una interrupción precipitada de su formación en la Academia de San Fernando, por lo que, tras el verano de 1859, volvió a matricularse en el siguiente curso³³. Que en los libros no figuren las asignaturas a las que asistió hace suponer que decidió acudir a las clases por libre, sin derecho a examen, para refrescar algunos conocimientos o ejercitarse copiando del natural.

Los problemas de salud que le alejarían de Madrid en diversas ocasiones empezaron a manifestarse entonces. En el verano de 1860 disfrutó de dos meses de licencia para ir a tomar baños «a fin de atender el restablecimiento de su salud»³⁴, y a pesar de que su destino no queda recogido en la documentación, pudo disfrutar parte de las vacaciones en algún establecimiento vasco, presumiblemente guipuzcoano³⁵. Tuvo que ser entonces cuando pintara *Costumbres vascongadas* [fig. 2], la obra que, a su regreso a Madrid, remitió a la Exposición Nacional que el 1 de octubre abría sus puertas en los locales habilitados en el Ministerio de Fomento. Pese a las evidentes dificultades que Lecuona demuestra en la representación espacial y de la relación de los personajes con su entorno, el notable empeño que puso en su ejecución hace que la pintura destaque en el conjunto de su producción. Ya entonces suscitó la discreta atención del jurado, que la juzgó acreedora de una mención honorífica de tercera clase —única distinción cosechada en los cuatro certámenes nacionales a los que concurriese—, y de la prensa. El abogado y periodista Blas Marín y Lerín la destacó entonces en uno de sus artículos sobre la muestra: «Es digno de mencionarse muy particularmente un cuadro de *Costumbres vascongadas*, núm. 143, del señor don Antonio María Lecuona, aunque tan mal colocado, que no se descubre la buena y acabada manera con que están pintadas sus figuras, la exactitud de los tipos y los accidentes del paisaje. Sin embargo, quisiéramos que el cielo, el aire y los lejos fuesen mas transparentes»³⁶.

30 A.M.N.C.N. Expediente 237-11. Carta del director del museo al director general de Instrucción Pública, Madrid, 28 de junio de 1858.

31 A.M.N.C.N. Expediente 237-11. Carta del director general de Instrucción Pública al director del museo, Madrid, 4 de julio de 1858. La licencia le fue comunicada a Lecuona diez días después por el director del museo (carta del director del museo a Antonio María Lecuona, Madrid, 14 de julio de 1858). Y dio inicio a la misma el 27 de julio (carta de Antonio María Lecuona al director del museo, Madrid, 26 de julio de 1858).

32 A.M.N.C.N. Expediente 237-11. Carta de Antonio María Lecuona al director del museo, Bilbao, 26 de agosto de 1858.

33 Archivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, Madrid. Fondo de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, caja 174-1. En las mismas condiciones parece encontrarse Juan de Barroeta, inscrito también durante este curso, aunque no era la primera vez que asistía a las clases de la escuela en estas condiciones, pues, tras los primeros cuatro años cursados (1851-1855), figuró de nuevo entre 1857 y 1858.

34 A.M.N.C.N. Expediente 237-11. Carta del director del museo al director general de Instrucción Pública, Madrid, 7 de junio de 1860.

35 En 1876 Antonio de Trueba identificó esta obra como un cuadro «de grandes dimensiones que representa una romería de Guipúzcoa». Antonio de Trueba. «El cuadro de Lecuona» en *La Época*, Madrid, 19 de febrero de 1876, p. 1.

36 Blas Marín y Lerín. «Exposición de Nobles Artes. Artículo tercero (historiejas y cuadros de costumbres)» en *El Clamor Público, periódico del partido liberal*, Madrid, 2ª época, n.º 64, 27 de octubre de 1860, p. 4.



2. Antonio María Lecuona (1831-1907)
Costumbres vascongadas, 1860
 Óleo sobre lienzo. 111,3 x 168,2 cm
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 N.º inv. 14/10

Cabe la posibilidad de que fuera durante ese verano cuando Lecuona contrajese matrimonio por primera vez, aunque no ha sido posible determinar la fecha y el lugar en que tuvo lugar el enlace con Narcisa Echeverría. De cualquier manera, el matrimonio fue breve, ya que en junio de 1861 su esposa se encontraba gravemente enferma³⁷, lo que motivó un viaje a Panticosa (Huesca) en busca de una mejoría en su salud que no llegó pese a los diversos cuidados a los que fue sometida. Suponemos que, ya desahuciada, en agosto se trasladaron a Markina (Bizkaia), localidad natal de la joven, donde finalmente falleció el día 14³⁸.

El celo en las atenciones a su esposa, así como una nueva dolencia, le llevaron a desatender su puesto durante casi cuatro meses, con un amago de dimisión —que no fue aceptada— de por medio³⁹. Su salud continuó ocasionándole problemas en el futuro, como, por ejemplo, en el verano de 1862, cuando faltó al trabajo «por hallarme indispuerto»⁴⁰, aunque parece que la principal fuente de tensiones con el museo fuera la dejadez

37 A.M.N.C.N. Expediente 237-11. Carta del director del museo al director general de Instrucción Pública, Madrid, 3 de junio de 1861. Según el director, «el caso del Sr. Lecuona es sumamente apurado por estar de sumo peligro su esposa afecta de una enfermedad mortal según me ha informado el facultativo que les asiste».

38 Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia (A.H.E.B.). Markina-Xemein, libro de defunciones de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción (1849-1883), fol. 86a rto.

39 A.M.N.C.N. Expediente 237-11. Carta de Antonio María Lecuona al director del museo, Panticosa, 19 de julio de 1861. En su traslado a la dirección de Instrucción Pública, el director del museo trató de evitar que fuera aceptada declarando en su favor que «es un empleado digno de consideración y pundonoroso como lo demuestra el paso que da, cuando pudiera pedir una prórroga con suspensión de sueldo» (carta del 23 de julio de 1861).

40 A.M.N.C.N. Expediente 237-11. Carta de Antonio María Lecuona al director del museo, Madrid, 23 de junio de 1862.

© Material protegido



3. Antonio María Lecuona (1831-1907)
El brindis, 1864
Óleo sobre lienzo. 28,5 x 36,5 cm
Colección particular

que demostró en su reintegración una vez concluidas las vacaciones estivales, como le volvió a suceder en 1863, cuando regresó con quince días de retraso⁴¹.

Entre este año y el siguiente pintó varias obras de tema costumbrista, algunas de las cuales remitió a la Exposición Nacional de 1864, inaugurada el 13 de diciembre en unos locales habilitados por el Ministerio de Fomento en la calle Alcalá. Tras la mención honorífica con la que fue distinguido cuatro años antes, decidió desembarcar con fuerza en la muestra enviando cinco obras: *Una niña haciendo calceta*, *El brindis* [fig. 3], *Retrato de D. R. L.*, *Retrato de D. J. T.* y *Una limosna*⁴². Es posible que esta última fuera la pieza en la que tenía puesta su esperanza de recibir algún reconocimiento, ya que, además de contar con un formato ambicioso, era la que varios meses atrás había remitido a la *Exposition Internationale franco-espagnole* de Bayona (Francia). Pero, según parece, careció de atractivos tanto para el jurado como para la crítica que dio cuenta de la muestra en la prensa, ya que no encontraron razones para destacarla de entre las seiscientos dieciocho obras restantes. En cambio, un óleo a priori más intrascendente, *El brindis*, mereció al menos un breve, aunque laudatorio, apunte en un semanario madrileño: «también [es lindo] el del Sr. Lecuona, número 208, que representa un brindis: este cuadro ejecutado sobre muy buenas máximas, llama muy especialmente la atención»⁴³.

El verano de 1865 volvió a estar marcado por su quebradiza salud, que le obligó a ausentarse de Madrid durante un mes; licencia de la que regresó sin contratiempos de ningún tipo⁴⁴. A finales de año solicitó un nuevo permiso, en este caso para contraer matrimonio en segundas nupcias⁴⁵, con el que, en cierta manera, daría comienzo a su regreso definitivo al País Vasco. Lecuona se trasladó a Gipuzkoa en los primeros días

41 Es posible que el motivo alegado para la licencia —«arreglar asuntos de familia»— estuviera relacionado con la partida de su hermano José Tomás a Sancti Spiritus (Cuba), donde pensaba continuar su formación en la Compañía de Jesús. Nacido en Azkoitia el 29 de diciembre de 1839, ingresó en la Compañía a los 16 años, aunque no llegó a ser sacerdote. Se quedó en escolar al fallecer el 29 de septiembre de 1866 en Cuba. Estudió el noviciado (1856-1858) y Retórica (1858-1860) en la ciudad de Hagetman (Francia), Filosofía en León (1860-1863) y Magisterio en el Colegio Inmaculado Corazón de Sancti Spiritus, donde enseñó gramática y catecismo antes de fallecer. Esta información ha sido amablemente facilitada por don Luzio Aguirre (Santuario de Loyola).

42 *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*. Madrid, 1864, p. 40 (n.º 206-210).

43 «Exposición de Bellas Artes (continuación)» en *Boletín de Loterías y de Toros*, Madrid, n.º 724, 10 de enero de 1865, pp. 2-3. En este artículo se cita también *Una limosna*, del que sólo se aporta que es «un cuadro bastante estudiado».

44 A.M.N.C.N. Expediente 237-11. Carta del director general de Instrucción Pública al director interino del museo, Madrid, 30 de junio de 1865.

45 A.M.N.C.N. Expediente 237-11. Carta del director del museo al director general de Instrucción Pública, Madrid, 13 de diciembre de 1865. El permiso le fue concedido por Real Orden el día 19 de diciembre (carta del director general de Instrucción Pública al director del museo, Madrid, 2 de enero de 1866).

de 1866, para, el 8 de enero, desposar a Justina Echeverría en Zegama⁴⁶, la villa natal de la joven, que era doce años menor que el pintor. Tras la boda regresó a Madrid, aunque ya por poco tiempo; a finales de mayo presentaba su dimisión definitiva «por convenir a sus intereses trasladar su domicilio a la provincia de Guipúzcoa», que le fue aceptada el día 8 de junio⁴⁷.

De esta manera tan abrupta daba por concluida la estancia de trece años⁴⁸ en una ciudad en la que se había iniciado y consolidado en la profesión pictórica con sus estudios en la Academia de San Fernando, la asistencia regular a copiar al Museo del Prado⁴⁹, su trabajo en el Museo de Ciencias Naturales, los encargos de particulares —retratos, principalmente— y su discreta concurrencia a los certámenes artísticos que con espaciada periodicidad se celebraban en ella. Se cierra, por tanto, un periodo capital del que poco se sabe, del que quedan muchas incógnitas por despejar. Prácticamente nada sabemos de su círculo de amistades, de los artistas e intelectuales con los que mantuvo más estrecho contacto, al margen de la figura de Antonio de Trueba, el escritor al que comenzó a tratar ya en Madrid y que se convertiría en uno de sus principales amigos cuando ambos coincidieran residiendo en Bilbao. Prácticamente nada sabemos tampoco de sus nueve años al frente de la cátedra de dibujo científico o de su producción pictórica, al margen de los envíos a las Exposiciones Nacionales.

Regreso al País Vasco: Azpeitia y Bilbao

Resulta sorprendente que Lecuona abandonase la seguridad económica que le proporcionaba su plaza en el museo por la incertidumbre de establecerse en Azpeitia para ejercer una profesión de tan escaso calado en la Gipuzkoa rural, y más incluso si la explicación que aparentemente habría que ofrecer a esta decisión es de índole sentimental. Las pocas ocasiones en las que se alude a su traslado, éste se justifica con la nostalgia como única motivación. La más temprana la ofrece Antonio de Trueba un año después, en 1867, en un poema incluido en *El libro de las montañas*⁵⁰.

Lecuona, los dos tuvimos
sueños hermosos de gloria
y esperando realizarlos
dejamos las patrias costas.
¿Qué encontramos en las cortes
y ciudades populosas?
[...]
El camino del Calvario
seguimos con alma ansiosa,
viendo brillar en su cumbre
el resplandor de la gloria,
y a los dos nos ofrecieron
en la vía dolorosa
los unos hiel y vinagre,
los otros néctar y aromas.

46 A.H.D.SS. Zegama, libro 23 de matrimonios de la parroquia de San Martín (1849-1924), fol. 55 vto.

47 A.M.N.C.N. Expediente 237-11. Carta del director general de Instrucción Pública al director del museo, Madrid, 12 de junio de 1866.

48 Es importante subrayar que su etapa madrileña duró trece años, en vez de los veinticinco que se venían admitiendo hasta ahora, ya que se fijaba su llegada en 1847 y su partida en 1872. El origen del error podría estar en el estudio de Llano Gorostiza: «1872. Renuncia a su cargo del Museo de Ciencias Naturales y regresa a las Provincias Vascongadas. Abre taller en Bilbao...». Véase Manuel Llano Gorostiza. *Pintura vasca*. Bilbao : A. G. Grijelmo, 1965, p. 245 (2ª ed., Bilbao : Neguri, 1980, p. 229).

49 Su nombre aparece consignado con regularidad en los libros de copistas del Museo del Prado. Archivo del Museo del Prado, Madrid.

50 Antonio de Trueba. *El libro de las montañas*. Bilbao : Librería de Don Agustín Emperaile, 1867.

Para almas como la nuestra
más que las mundanas pompas
vale la gloria que cantan
las doncellas de Vasconia.

[...]

Y vale para nosotros
más que una triunfal corona
la mano santificada
por el sudor que la moja
que para estrechar la nuestra
suelta la azada ó la hoz corva
en las riberas amadas
del Cadagua y del Urola.

Por eso los dos tornamos
á estas montañas hermosas
donde los dos copiaremos
la hermosura que atesoran,
tú, con tus doctos pinceles
y yo, con mi pluma tosca.

[...]

Trueba resume en paralelo ambas trayectorias vitales, si bien cosechó un mayor éxito en la corte que el de su amigo pintor. Pese al tono edulcorado del autor, sello característico de su literatura, la pieza es sumamente reveladora por evidenciar la consciencia de su sintonía en la búsqueda del ideal campesino. Esta inquietud, cuajada en sus años madrileños, pero que perdurará el resto de sus vidas, llevaría a Miguel de Unamuno a calificar a ambos amigos de hermanos espirituales.

Menos de una década después de que Lecuona abandonara Madrid, Trueba retomó las motivaciones de este paso en un artículo periodístico. Afirmó que «como [el pintor] padeciese una enfermedad que yo conozco por propia experiencia, la que se designa con el nombre de nostalgia, y creyese que poseía medios suficientes para volver al país natal, establecerse allí y cultivar allí la pintura, renunció la plaza de profesor de dibujo, volvió á las provincias Vascongadas y allí permaneció desde entonces, primero en Azpeitia y luego en Bilbao, donde se le ofrecían mas elementos para adquirir la subsistencia con el pincel ó el lápiz»⁵¹. En definitiva, la misma explicación que se ofrezca en 1882, cuando un anónimo articulista resumiese que «renunció por su ardiente deseo de regresar al país nativo y pasar en él el resto de su vida»⁵².

Por tanto, en 1866 Lecuona torna a «estas montañas hermosas», como hiciera Trueba cuatro años antes al ser nombrado archivero y cronista del Señorío de Bizkaia⁵³, y se instala en Azpeitia para dar comienzo a un periodo del que nada sabemos al margen de que fue aquí donde Justina alumbró a los dos primeros hijos del matrimonio: el 25 de octubre de ese año Ramón fue bautizado en la parroquia de San Sebastián de Soreasu⁵⁴, y dos años después, el 30 de junio de 1868, le seguiría María Visitación⁵⁵.

51 Antonio de Trueba. «El cuadro de Lecuona» en *La Época*, Madrid, 19 de febrero de 1876, p. 1.

52 «Los pintores antiguos» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 1 de septiembre de 1882, pp. 1-2.

53 Montserrat Amores. *Antonio de Trueba y el cuento popular*. Bilbao : Bizkaiko Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, 1999, p. 19.

54 A.H.D.SS. Azpeitia, libro 23 de bautismos de la parroquia de San Sebastián de Soreasu (1860-1872), fol. 160. Es bautizado con el nombre de Ramón Rafael Antonio.

55 A.H.D.SS. Azpeitia, libro 23 de bautismos de la parroquia de San Sebastián de Soreasu (1860-1872), fol. 208. Es bautizada el 3 de julio con el nombre de María Visitación Marciala Anselma Juliana.



4. Antonio María Lecuona (1831-1907)
Vista de Abando y los Astilleros de Arana, c. 1870
 Óleo sobre lienzo. 41,5 x 55 cm
 Galería Michel Mejuto, Bilbao

Poco después, en 1869⁵⁶, Lecuona decidió trasladarse a Bilbao —«donde se le ofrecían mas elementos para adquirir la subsistencia con el pincel ó el lápiz»—, y en 1870 nació allí su tercera hija, Lucía, que tuvo una corta vida⁵⁷. Fue también este último año cuando se estableció en el número 7 de la calle de la Cruz, en el piso que hasta entonces había sido el domicilio del pintor Ramón Elorriaga, quien a comienzos de año abandonaba Bilbao con destino a Madrid. La que fue su casa pasó a serlo de Lecuona⁵⁸, lo que induce a suponer que éste se hizo cargo de los alumnos que aquél instruía en su academia, por lo que unos adolescentes Guiard, Anselmo Guinea o Mamerto Seguí cambiarían de profesor sin mudar de centro de estudio⁵⁹. Miguel de Unamuno, vecino y discípulo de Lecuona, desgranó en sus escritos diversos recuerdos de aquella academia: «El estudio de Lecuona estaba en el piso más alto, especie de bohardilla, de la casa misma en que yo he vivido en Bilbao desde la edad de un año hasta la de veintisiete. Allí es donde aprendimos los rudimentos del dibujo y aun de la pintura los más de los bilbaínos de mi tiempo que los hemos cultivado, poco o mucho, ya como aficionados, ya como profesionales»⁶⁰. No obstante, Lecuona dio también salida a su vocación docente ejerciendo como profesor de dibujo en varios colegios de la capital⁶¹ —entre los que estuvo, al menos, el denominado Colegio de Doña Pilar— y en el Instituto Vizcaíno, desde 1883.

56 Archivo Histórico Foral de Bizkaia, Bilbao (A.H.F.B.). Fondo Bilbao. Bilbao, Sección Primera 0050/001. Padrón de habitantes de 1869, p. 31.

57 A.H.E.B. Bilbao, libro de bautismos de la parroquia de San Nicolás de Bari (1864-1880), p. 264. Lucía es bautizada el 4 de mayo de 1870, pero falleció antes de cumplir los dos años, el 10 de enero de 1872. Véase el libro de defunciones de la parroquia de San Nicolás de Bari (1869-1885), p. 105.

58 *Ibíd.* En la página 23 del padrón de habitantes de 1869 figuran habitando el piso 4º del número 7 de la calle de la Cruz, Ramón Elorriaga, su esposa y sus seis hijos. Ocho páginas más adelante, en la 31, que va encabezada por el epígrafe «Modificaciones en la calle de la Cruz» acompañado de la fecha 1870 al margen, aparece en esa dirección la familia Lecuona-Echeverría.

59 En varios artículos de finales del XIX se cita entre los maestros de Guinea y Seguí tanto a Elorriaga como a Lecuona.

60 Miguel de Unamuno. *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid : Alianza, 1998, pp. 124-125 (1ª ed.: Madrid, 1908).

61 Ya en una fecha tan temprana como 1876, Trueba afirmaba que, desde su traslado a Bilbao, «trabajaba sin descanso [...] dando lecciones de dibujo en varios colegios y en una academia que tenía en su casa». Véase Antonio de Trueba. «El cuadro de Lecuona» en *La Época*, Madrid, 19 de febrero de 1876, p. 1.



5. Antonio María Lecuona (1831-1907)
Autorretrato, 1873
 Óleo sobre lienzo. 58 x 46 cm
 San Telmo Museoa. Donostia Kultura
 N.º inv. P-001884



6. Antonio María Lecuona y Justina Echeverría con sus hijas Adelaida y María Visitación, c. 1874-1876

Su producción de entre décadas está dedicada principalmente a los retratos, aunque a este periodo pertenecen igualmente algunos de sus paisajes más conocidos, valorados por su alto valor iconográfico para documentar tanto el Bilbao previo a su expansión urbanística como sus cercanías. En torno a 1869 pintó *La torre de Luchana* y *Camino de sirga del Campo Volantín* y *los Astilleros de la Salve*; y hacia 1870, *Vista de Abando* y *los Astilleros de Arana* [fig. 4]. Pero no sólo documentó el paisaje topográfico, sino también el social, pues entre sus retratos hay varios de aquellos personajes singulares o *chirenes* que daban color al Bilbao decimonónico, como, por ejemplo, el de Chaquilante⁶², portazguero de Artagan, o el de Chango. Con ello Lecuona fue también el iniciador de una tendencia que en pintura fue continuada por algunos de sus discípulos y que en las letras tendría su máximo exponente en *Vuelos cortos* (1894) de Emiliano de Arriaga.

Tras faltar a la anterior edición, en 1871 concurrió de nuevo a la Exposición Nacional. El 21 de septiembre, varias semanas antes de que se abriesen las puertas del palacio de la Fuente Castellana, Lecuona asistió en los locales del Ministerio de Fomento a la elección del jurado que debía «entender en la admisión y colocación de las obras expuestas, la propuesta de premios, y tasación de las obras premiadas»⁶³. Entre los numerosos artistas asistentes al acto se encontraban varios vascos, caso de los pintores Eugenio Arruti y Ramón Elorriaga, y del arquitecto Saracibar. En esta ocasión Lecuona presentó dos cuadros: *Coloquio entre dos bebedores*, con la que continuaba en la tradición de los interiores tabernarios de Teniers, y *La bendición de la mesa en una casería de Vizcaya*, que se convertirá en una de sus obras más emblemáticas.

El 16 de octubre, al día siguiente de que en Madrid se inaugurase la exposición, nacía en Bilbao su cuarta hija, Adelaida⁶⁴. Y en algún momento cercano había realizado uno de sus sueños de construirse «una linda

62 Emiliano de Arriaga, al hablar sobre el *chacolinero*, dice que «el buen bilbaíno es también buen *chacolinero* y en todo tiempo, pero sobre todo en los Domingos de Cuaresma, se desquita de las vigilias y ayunos merendando ande *Lusiano*, *Tutulu*, *Chaquilante*, *Seleminchu*, *Trauco*, *Pastela*, *Macharratia* u otros dueños de afamados caseríos [...]». Emiliano de Arriaga. *Lexicón: etimológico, naturalista y popular del bilbaíno neto*. Bilbao: Ayuntamiento, Área de Cultura y Turismo = Udala, Kultura eta Turismo Saila, 2001, p. 60.

63 A.G.A. Educación y Cultura, 6.819.

64 A.H.E.B. Bilbao, libro de bautismos de la parroquia de San Nicolás de Bari (1864-1880), p. 329.

casita sobre el Arenal de Ondarroa, a donde enviaba a su excelente esposa y a sus hermosos niños durante el verano, mientras él trabajaba sin descanso en Bilbao pintando cuadros y retratos en su estudio y dando lecciones de dibujo [...], dichoso con la esperanza de ir a pasar el domingo con su familia en su casita de la orilla del mar»⁶⁵.

Abandono de Bilbao durante la guerra carlista

Los años siguientes transcurrieron en la capital vizcaína, hasta que la incertidumbre y el enrarecimiento de la convivencia originados por la nueva guerra carlista le obligasen a abandonar la villa a finales de 1873. El acoso sufrido por uno de los personajes de *Paz en la guerra* de Unamuno bien pudiera corresponderse con la situación vivida por su maestro en esas semanas previas al sitio que cercaría Bilbao durante casi medio año: «Allí no podía vivir por más tiempo; una hostilidad silenciosa se desprendía de las miradas de los vecinos liberales; alguna vez le hería en lo vivo la voz de ¡carlistón!»⁶⁶. De cualquier manera, es Trueba quien vuelve a ofrecer valiosos datos para poder reconstruir este momento:

En Bilbao le dejé en setiembre de 1873, y luego supe que se había trasladado con su familia á Ondárroa, previendo el asedio de la invicta villa, y disgustado de que, suponiéndole carlista, se le hubiese impuesto una contribución que creía injusta y le era imposible satisfacer.

En su casita de Ondárroa vivía con las dificultades económicas que son de suponer, cuando D. Carlos fue por allí, y teniendo noticia de él le encargó su retrato. Lecuona, que tiene especial acierto en este ramo de la pintura como lo prueba el mérito de muchos retratos que ha hecho para América, y particularmente para La Habana, guiándose solo por fotografías y breves indicaciones gráficas, desempeñó aquel encargo tan á gusto del Pretendiente que este le remuneró con la cantidad de 7.000 rs.⁶⁷

Dado que el asedio comenzó el 29 de diciembre de 1873, Lecuona tuvo que abandonar Bilbao entre septiembre y esa fecha, aunque no debió de residir en su casa de Ondarroa (Bizkaia) mucho más de medio año. Si, como creía Trueba, ésta fue «una de las primeras [...] destruidas por la guerra civil», con probabilidad sucedió en alguno de los bombardeos que la localidad costera sufrió desde el mar en junio de 1874⁶⁸. Por lo tanto, para entonces había entablado ya relación con Carlos VII, le había pintado el primer retrato que cita el escritor, e incluso había sido nombrado su pintor de cámara. Y es probable que, como recordaban los hijos de Lecuona a mediados del siglo XX, ese retrato lo pintara en casa de los señores Orue en Durango (Bizkaia)⁶⁹, convertida en corte del pretendiente.

No queda aclarado si Juan Ángel Sáez García, pintor riojano afincado en Vitoria, fue también pintor de cámara de Carlos VII, como afirma Llano Gorostiza⁷⁰, pero no parece haber dudas sobre que, en su estancia parisina de finales de los sesenta, frecuentó los círculos carlistas y lo retrató en varias ocasiones⁷¹. Su fallecimiento en 1873 ha llevado a suponer que el relevo en el puesto se produjo ese mismo año, cuando la fecha exacta del nombramiento de Lecuona es el 15 de abril de 1874, según Real Orden firmada en Durango [fig. 7]⁷².

65 Antonio de Trueba. «El cuadro de Lecuona» en *La Época*, Madrid, 19 de febrero de 1876, p. 1.

66 Miguel de Unamuno. *Paz en la guerra*. Francisco Caudet (ed.). Madrid: Cátedra, 1999, p. 320.

67 Antonio de Trueba. «El cuadro de Lecuona» en *La Época*, Madrid, 19 de febrero de 1876, p. 1.

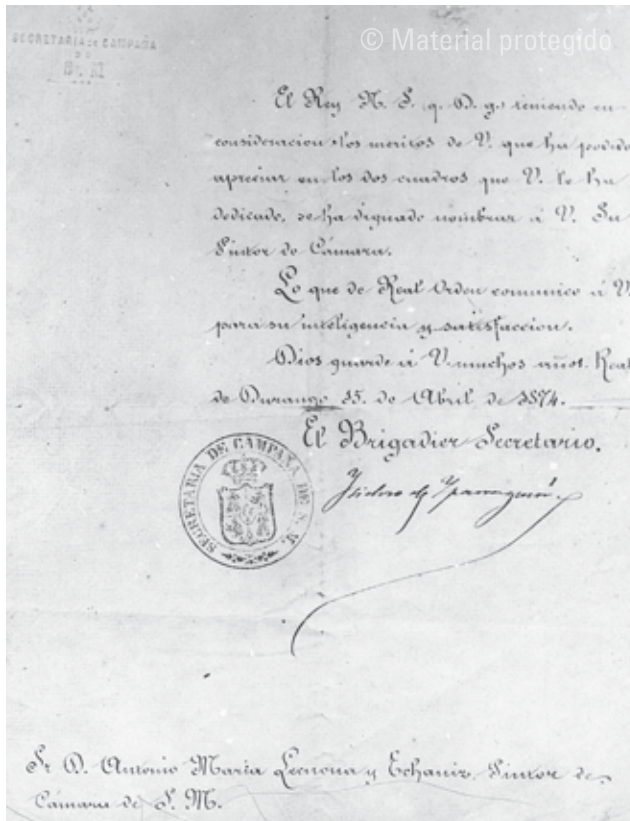
68 Juan Pardo San Gil. «Las operaciones navales en las Guerras Carlistas» en *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, n.º 5. Donostia-San Sebastián: Untzi Museoa = Museo Naval, 2006, pp. 433-466.

69 A.H.F.B. Administrativo, Junta de Cultura, C/6, E/10. Documentación sobre la exposición de homenaje a Lecuona en 1949.

70 Manuel Llano Gorostiza. *Pintura vasca*. Bilbao: A. G. Grijelmo, 1965, p. 30 (2ª ed., Bilbao: Neguri, 1980, p. 17).

71 Santiago Arcedianio Salazar. «Juan Ángel Sáez, 1811-1873: el pintor de la Ciudad = Juan Ángel Sáez, 1811-1873: Hiriko pintorea» en *Juan Ángel Sáez y García*. [Cat. exp.]. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento, 1998, pp. 18 y 36.

72 Archivo privado. Reproducción fotográfica de la Real Orden, cuyo texto completo es el que sigue: «El Rey N. S. q. D. G. teniendo en consideración los méritos de V. que ha podido apreciar en los dos cuadros que V. le ha dedicado, se ha dignado nombrar a V. Su Pintor de Cámara. / Lo que de Real Orden comunico a V. para su inteligencia y satisfacción. / Dios guarde á V. muchos años. Real de Durango 15 de Abril de 1874».



7. Real Orden por la que se nombra a Antonio María Lecuona pintor de cámara de Carlos VII, 1874

Su primer encargo oficial no tardó en llegar. El 2 de mayo Bilbao era liberado del cerco carlista y al día siguiente don Carlos era recibido en Durango por la Junta de las Merindades de Bizkaia, que «le prometieron continuar luchando por su causa con todos sus esfuerzos y recursos»⁷³. Lecuona dejó constancia de este episodio en un óleo de gran formato [fig. 8] fechado todavía en Ondarroa en 1875, en el que se manifiesta claramente influido por los esquemas compositivos de los retratos de grupo del que fuera su maestro en Madrid, Antonio María Esquivel.

Antonio Brea, teniente coronel carlista, escribió en sus diarios sobre el acto y la obra.

Fue tan grata la impresión que este suceso, sencillo en la forma, pero de incalculable trascendencia, causó en cuantos lo presenciaron, que aquel mismo día encargó la Diputación al distinguido pintor don Antonio María de Lecuona trasladara al lienzo la tierna y solemne escena.

El momento escogido por el artista no puede ser más oportuno: don Carlos se presenta en el salón, seguido de su servidumbre; los apoderados forman un grupo a cuyo frente están los diputados generales y el Corregidor dirige la palabra al señor, en nombre de Vizcaya, ofreciéndole las vidas y haciendas. Todas las figuras son retratos de los que figuraron en el acto [...].

Este bellísimo cuadro se colocó en la Antigua de Guernica, fue llevado a Bilbao al ocupar el Ejército alfonsino aquella villa [...]⁷⁴.

Poco después acometió un segundo gran cuadro sobre el pretendiente que representaba el juramento que realizó bajo el árbol de Gernika como señor de Bizkaia el 3 de julio de 1875. La composición de la obra, que sólo se conoce por fotografía, está exenta de toda grandilocuencia, ya que deja en un segundo plano la jura para situar en el primero al público, constituido principalmente por la corte del pretendiente. Es, en definitiva, un esquema más propio de los cronistas gráficos de las revistas ilustradas de la época que de un pintor de corte que esté tratando de sublimar a su monarca.

73 Manuel Basas Fernández. *Economía y sociedad bilbaínas en torno al Sitio de 1874*. Bilbao : Junta de Cultura de Vizcaya, 1978, p. 293.

74 Antonio Brea. «Asedio y retirada» en Francisco Hernando... [et al.]. *1874 : diarios del Sitio de Bilbao*. Bilbao : Librería Villar, 1966, p. 428.



8. Antonio María Lecuona (1831-1907)

Don Carlos de Borbón recibiendo en Durango a la representación de las Merindades de Vizcaya el 3 de mayo de 1874, 1875

Óleo sobre lienzo. 194 x 290 cm

Diputación Foral de Bizkaia, depositado en el Museo de Arte e Historia de Durango

Al año siguiente, Antonio Trueba ofreció una explicación basada en sus suposiciones sobre cómo debió de gestarse el encargo:

Ya sabemos lo dado que siempre ha sido D. Carlos á multiplicar su efigie en diferentes actitudes y trajes, y su afán por aparecer como un César, un D. Alfonso, un D. Jaime ó un Carlos V emperador; pues en la moneda falsa acuñada en Oñate, se ha hecho representar coronado de laurel. No es, pues, de extrañar que haya querido como si dijéramos hombrearse con D. Fernando el Católico en el Capitolio foral de Guernica. Lecuona tenía hace mucho tiempo pensado y bosquejado un cuadro que representase el árbol de Guernica, en el acto de entregar sus poderes los representantes de los ciento veinte y cinco repúblicas del Señorío, siendo retratos mas ó menos acabados las figuras del cuadro. D. Carlos debió ver esta composición en el estudio del pintor, donde solía estar colgada, y ocurrírsele con tal motivo, que Lecuona podía parangonarle con D. Fernando el Católico, sustituyendo en el cuadro con su retrato y los de algunos de su camarilla, los retratos del corregidor, diputados y apoderados, cuya fisonomía había empezado á delinear el pintor, cuando ni este ni nadie en Vizcaya pensaba en D. Carlos ni en los carlistas⁷⁵.

La obra, que permanecía en Gernika, fue confiscada a la entrada de las tropas isabelinas en la villa, en concreto por el batallón de voluntarios de Markina que acompañaban a la columna del general Loma⁷⁶. Pese a que la Diputación vizcaína, que supo entender su valor, solicitó al militar que lo remitiera a Bilbao, el cuadro fue quemado en la plaza de la villa.

⁷⁵ Antonio de Trueba. «El cuadro de Lecuona» en *La Época*, Madrid, 19 de febrero de 1876, p. 1.

⁷⁶ «[...] Se hicieron dueños en aquella villa del cuadro histórico que por mano del pintor Lecuona mandó pintar el Pretendiente para perpetuar el acto semi-solemne, semi-bufo, de su juramento á los Fueros y proclamación como Señor de Vizcaya. / El cuadro parece que es curioso é interesante, pues comprende los retratos bastante fielmente hechos de una porción de personajes de la camarilla del austriaco y de ciertos bullidores é inquietos jaunchos junteros, pajaros de cuenta en el país, á quienes Vizcaya debe su desventura y ruina». Véase *Diario de San Sebastián*, San Sebastián, 14 de febrero de 1876, p. 2.

Regreso a Bilbao

El final de la guerra Lecuona lo vivió avecindado en Bergara (Gipuzkoa), otra importante plaza carlista donde había fijado su residencia, puede que siguiendo el movimiento de retirada del ejército del pretendiente. Aquí estuvo domiciliado en el número 58 de la calle Zubieta, pero una vez concluida la contienda se decidió por dar un paso arriesgado y regresar a Bilbao. Para él, que ya se supo señalado como carlista antes del sitio, no tuvo que ser fácil tomar la decisión de volver a una población en la que podría ser el blanco de la hostilidad de un vecindario que no hacía dos años había sufrido las penurias del sitio.

A principios de abril abandonó su casa de Bergara para instalarse inicialmente en el cuarto piso del número 1 de la calle de los Fueros⁷⁷, aunque manteniendo su estudio en el número 7 de la calle Cruz. De este modo, transcurrido el verano, anunció en la prensa la reapertura de su academia, fijada para el 16 de octubre: «Academia de dibujo. Desde el 16 del corriente se abre una diaria de figura y adorno de seis y media á ocho y media de la noche en el estudio de pintura, calle de la Cruz, núm. 7, piso 5º»⁷⁸. Una escueta nota con el motivo del anuncio, el horario y la dirección, pero sin el nombre del profesor, algo muy poco común entonces, como si creyera que su inclusión no beneficiara al negocio. Tal vez sea una interpretación exagerada de lo que pudo ser una decisión fortuita, aunque no cabe duda que la reintegración en la vida ciudadana no tuvo que ser sencilla para quien, a ojos de sus vecinos, era un enemigo derrotado.

Y en esa coyuntura, cuando sólo habían transcurrido tres meses de su renovada actividad docente, a las cinco y cuarto de la tarde del 13 de enero de 1877, las campanas de las parroquias de la Villa anunciaron que se acababa de declarar un incendio. Estaba ardiendo «el gabinete de estudio pictórico del señor Lecuona. [...] Crecida concurrencia acudió al punto a dicha calle; y merced á la actividad desplegada por el cuerpo de bomberos y por las autoridades todas que asistieron en el acto al lugar del incendio, se consiguió quedase este dominado á la media hora, sin más consecuencias que el haberse quemado algunos lienzos»⁷⁹. Hoy es imposible afirmar si se trató de un accidente o de un acto premeditado que castigaba su posicionamiento carlista, pero en la memoria familiar de los Lecuona permaneció siempre viva la creencia en la segunda hipótesis. Las explicaciones vertidas en la prensa de la época tampoco aclaran las causas del fuego; tal vez incluso las oscurezcan un poco más:

El incendio del estudio del pintor don Antonio de Lecuona, ocurrido el sábado último al anochecer, ocasionó pérdidas muy considerables para las bellas artes. Solo se explica aquel siniestro suponiendo que alguna chispa desprendida de un grupo de chimeneas cuyo respiradero está contiguo al estudio, saltó á este y produjo el incendio, pues ni se habían encendido luces, ni aun siquiera había fósforos que pudieran haberse inflamado⁸⁰.

El relato del siniestro proporciona información sobre los daños ocasionados en la producción reciente y en la que le había acompañado en sus múltiples traslados, e, incluso, datos inéditos sobre actividades con las que hasta ahora no se le había relacionado, como la restauración de obras de arte. Es posible que Trueba, que, al regresar también a Bilbao en 1876⁸¹, continuaba manteniendo una existencia paralela a la de su amigo, se encontrase detrás de este texto en el que se presta una atención extraordinaria a la desgracia del pintor. No debe olvidarse, además, que el escritor permanecía desde entonces muy vinculado a *El Noticiero Bilbaíno*:

77 «Antonio María de Lecuona, natural de Tolosa, en la provincia de Guipúzcoa, casado, y de profesión pintor, expone: que ha trasladado su residencia de Vergara a esta Villa y su calle de los Fueros, número 1, piso 4.º de la izquierda, y suplica a V.E. que, en vista de la cédula personal y certificados que acompañan, tenga a bien ordenar sea inscrito en el padrón de vecinos de esta Invicta Villa, en lo que recibirá merced». Citado en Manuel Basas Fernández. *Economía y sociedad bilbainas en torno al sitio de 1874*. Bilbao : Junta de Cultura de Vizcaya, 1978, p. 544.

78 *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 11 de octubre de 1876, p. 3.

79 «Gacetillas» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 14 de enero de 1877, p. 3.

80 «Gacetillas» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 18 de enero de 1877, pp. 2-3.

81 Montserrat Amores. *Antonio de Trueba y el cuento popular*. Bilbao : Bizkaiko Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, 1999, pp. 20-21.

El artista había salido del estudio dejándole cerrado y media hora después estalló el incendio, no tan lamentable por no estar asegurado lo que allí había, como por los cuadros, esculturas y utensilios artísticos que consumió ó dejó completamente inutilizados.

Entre los cuadros quemados, originales del señor Lecuona, alguno de ellos premiado en la exposición de Bellas artes de Madrid, se cuentan los que llevaban por título de «La limosna, La bendición de la mesa, La niña de la calceta» y otros de costumbres. De catorce preciosos cuadros, originales de Lucas Jordan, existentes en la sacristía de Begoña y últimamente restaurados por el señor Lecuona, había éste sacado catorce lindísimos bocetos que también han sido consumidos por el fuego. La misma suerte ha cabido al hermoso cuadro que representaba a la familia del artista y á dos paisajes de las Encartaciones acabados de pintar, uno de ellos comprensivo del valle de Somorrostro.

El gran lienzo titulado «La romería», porque representaba una de Guipúzcoa, que había costado al pintor mucho tiempo de trabajo y estudio, ha quedado también poco menos que destruido.

Sentimos de todas veras esta irreparable desgracia, tanto por el laborioso y modesto artista que la ha experimentado, como por lo que afecta á las bellas artes tan desamparadas en España, aun sin estos lamentables contratiempos.⁸²

Los artistas de la época ejercieron en muchos casos como restauradores en un momento en el que esta profesión carecía de la autonomía que ganaría durante la siguiente centuria, y, como apunta Ruiz de Lacanal, «se mantiene la idea de que el buen artista es buen restaurador»⁸³. A lo largo del siglo XIX la mayor parte de los trabajos de restauración eran encomendados directamente a artistas de talla reconocida, confiando en que su maestría técnica fuera suficiente para devolver a las obras un aspecto semejante al original. Así sucedió con algunas de las principales figuras de la pintura o la escultura europeas, pero incluso con varios de los artistas vascos, caso de Anselmo Guinea, Alejandrino Irureta, Pablo Bausac, Cosme Duñabeitia, Marcial Aguirre, Bernabé de Garamendi, Vicente Larrea, Luis Iraurgi o Pablo Uranga⁸⁴. Lista a la que debe sumarse el nombre de Antonio María Lecuona, quien, durante los últimos meses de 1876 había terminado la restauración de los catorce lienzos de Lucas Jordan que decoraban la sacristía de la basílica de Begoña.

Una década de intensa participación en la vida cultural vizcaína

La destrucción de su taller, de nuevo según fuentes familiares, le sumió en un proceso depresivo que puede explicar la ausencia de datos sobre actividad alguna hasta finales de año, cuando pintara el retrato de José María Iparraguirre. Tras una prolongada estancia en América, la noticia del regreso del bardo guipuzcoano al País Vasco fue acogida con gozo por amplios sectores de la sociedad: «Venga... venga pronto y en buen hora el Sr. Iparraguirre, que Vizcaya le aguarda alborozada para dar un fuerte abrazo al cantor de sus glorias, al hijo amantísimo cuya muerte ha llorado más de una vez»⁸⁵. Con su llegada a San Sebastián poco después de su desembarco en Burdeos el 20 de octubre, dio inicio a una serie de visitas a distintas poblaciones vascas que en diciembre le llevarían a Bilbao. Y allí, en el transcurso de uno de los diversos homenajes con los que fue agasajado, Iparraguirre manifestó «el deseo de regalar un retrato al óleo a mi querido pueblo; el distinguido señor Lecuona, artista de mérito á correspondido á mis deseos»⁸⁶. Las sesiones de posado tuvieron lugar a finales de diciembre en su estudio, y tras la marcha de Iparraguirre a Vitoria en los primeros días de enero de 1878 Lecuona concluyó una copia del cuadro que remitió al Ayuntamiento de Urretxu (Gipuzkoa) el 19 de febrero, dos días antes de que naciera en Bilbao su hijo Félix⁸⁷.

82 «Gacetillas» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 18 de enero de 1877, p. 3.

83 María Dolores Ruiz de Lacanal. *El conservador-restaurador de bienes culturales : historia de la profesión*. Madrid : Síntesis, 1999, pp. 141-165.

84 Larraitz Arretxea Sanz ; Mikel Lertxundi Galiana. *El escultor Marcial Aguirre = Marcial Aguirre eskultorea*. Bergara : Bergarako Udala, 2010, pp. 187-195.

85 «La vuelta de Iparraguirre» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 13 de octubre de 1877, p. 2.

86 Carta de José María Iparraguirre al alcalde de Urretxu, Bilbao, 6 de enero de 1878. Reproducida en Ángel Cruz Jaka Legorburu. «Un retrato y cuatro cartas» en *El Diario Vasco*, San Sebastián, 25 de marzo de 1975, p. 9.

87 A.H.E.B. Bilbao, libro de bautismos de la parroquia de San Nicolás de Bari (1864-1880), pp. 674-675.



9. Bilbao. La peregrinación al Santuario de Begoña. [...] (Según croquis de D. R. Rochelt, y fotografías)
Xilografía. 312 x 232 cm
Reproducido en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º XXXV, 22 de septiembre de 1880, p. 173

Aunque no tenemos constancia expresa de ello, es probable que expusiera la obra finalizada en alguno de los escaparates comerciales de la Villa. Al fin y al cabo, ante la ausencia de galerías o locales dedicados a muestras artísticas como los de Madrid y Barcelona, era la forma habitual mediante la que los artistas de provincias publicitaban su producción⁸⁸. Al menos antes de abandonar Bilbao durante la guerra había recurrido a los escaparates del espejero Velasco —como en 1873, cuando expuso el retrato su hermano Julián⁸⁹—, una relación que retomó a su regreso. La primera noticia sobre esta nueva etapa llegó en junio de 1879, con la exhibición en Velasco de dos retratos de aldeanos calificados entonces, de forma excesivamente benévola, de «deliciosos caprichos pictóricos»⁹⁰ y que actualmente pertenecen a la colección del Museo San Telmo de San Sebastián bajo los títulos de *Arratiano* y *Arratiana*.

Al año siguiente estuvo estrechamente implicado en la organización de una peregrinación al santuario de Begoña conmemorativa de los veinticinco años de la desaparición del cólera en Bilbao [fig. 9], «hecho atribuido por la piedad de los fieles á la poderosa intervención de la Virgen que en aquel lugar se venera»⁹¹. En el proyecto colaboraron destacados miembros de la burguesía local, aunque suscitó todo tipo de controversias y fue entendido por un sector liberal como una reunión de elementos conservadores afectos al carlismo, en un momento en el que las heridas de la reciente guerra cicatrizaban con lentitud⁹². En mayo de 1880 Lecuona participaba en la junta organizadora, formada, según Silverio Echevarría, por señores «pertenecientes a todas las clases, profesiones y condiciones sociales»⁹³, pero, queda claro, unidos por un fuerte sentimiento tradicionalista.

88 Las palabras vertidas en un diario vallisoletano sirven para ilustrar la situación de muchas de esas poblaciones de la periferia: «aquí, como en otras capitales, no tienen salón los que se dedican al cultivo de las artes, así que se contentan con exponer los trabajos en los aparadores de los establecimientos comerciales». Véase G. Ortega. «Bellas Artes : pintores y escultores» en *La Libertad*, Valladolid, 25 de octubre de 1895. Artículo citado en José Carlos Brasas Egido. *La pintura del siglo XIX en Valladolid*. Valladolid : Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial, 1981, p. 20.

89 *El Correo Vascongado*, Bilbao, 18 de mayo de 1873, p. 3.

90 «Gacetillas» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 27 de junio de 1879, p. 3.

91 Manuel Bosch. «Nuestros grabados» en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º XXXV, 22 de septiembre de 1880, pp. 170-174 (p. 171).

92 Mikel Lertxundi Galiana. «Una familia bilbaína vinculada al arte» en *Los Rochelt : una familia bilbaína vinculada al arte*. [Cat. exp.]. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2014, pp. 23-63.

93 Silverio Francisco de Echevarría. *Crónica de la peregrinación a Nuestra Señora de Begoña en septiembre de 1880*. Vitoria : Imprenta de Cecilio Egaña, 1881, p. 10.

En su primera reunión proyectaron la peregrinación para los días 6, 7 y 8 de septiembre, y distribuyeron los esfuerzos organizativos en diversas comisiones. Lecuona se integró en la encargada, entre otras labores, de decorar el templo⁹⁴, y dos meses antes de que dieran inicio las celebraciones la prensa informaba de que «la ornamentación del santuario de Begoña para las fiestas [...] está a cargo de los señores Lecuona, [José de] Errazquin y [Gustavo] Rochelt»⁹⁵. El 5 de septiembre, «en el interior del templo la Comisión de ornato ultimaba los trabajos del decorado, cuya severidad al par que elegante sencillez, que tan bien sientan y guardan entonación perfecta con la santidad del lugar, revelaban el exquisito gusto y acierto de los miembros de la Comisión indicada»⁹⁶. Esa austeridad sin duda estuvo motivada por la escasez presupuestaria, a la que, pese a todo, supieron sacarle todo el provecho.

Coincidiendo con el comienzo de los actos, varios artistas y fotógrafos vieron una ocasión pintiparada para extraer un rendimiento comercial al furor devocional. Bernabé de Garamendi y Vicente Larrea pusieron a la venta un gran número de yesos de la Virgen de Begoña⁹⁷, Lázaro Régil preparó fotografías para los escapularios⁹⁸ y, dado su estrecho compromiso con el espíritu del evento, Lecuona no pudo ser menos y aprovechó la circunstancia para exponer en la librería de Emperaile su última producción, un cuadro alegórico sobre la protección brindada a Bilbao por la Virgen de Begoña durante la epidemia de 1855. Su descripción publicada entonces en la prensa local no tiene desperdicio⁹⁹:

En la librería de D. Agustín Emperaile se ha expuesto un cuadro al óleo muy oportuno é ingenioso, firmado en Ondarroa por D. Antonio de Lecuona. En él aparece la perspectiva de Bilbao tomada de la margen izquierda del Ibaizabal con la cordillera de Archanda en el fondo y por tanto el santuario de Begoña al pie de la colina de Artagán. Sobre este hermoso paisaje se representa una escena que constituye el pensamiento capital del cuadro. Un personaje asiático, cuyas facciones revelan cólera y malestar, y tras el cual aparece la muerte, esprime en una copa el veneno de una vívora que derrama sobre Bilbao. La Virgen de Begoña oye las súplicas de San Roque que está arrodillado á sus pies y las de San José y San Ignacio de Loyola, que le preceden, y por su mandato un ángel, armado de amenazadora espada, ordena al maléfico viajero asiático que cese en su obra de empozoñamiento y muerte. Para que mejor se comprenda la significación y oportunidad de este cuadro, conviene tener presente que el 8 de setiembre de 1845 [1855] con motivo de desolar a Bilbao el cólera morbo asiático se hizo una gran rogativa llevando por las calles de la villa la venerada imagen de la virgen de Begoña, y al día siguiente cesó por completo la terrible epidemia.

La obra permanece en paradero desconocido, pero tampoco se conoce reproducción alguna que permita valorar en su justa medida lo que parece una confusa amalgama de referencias, de difícil interpretación sin las claves que ofrece la presente descripción. De cualquier manera, la solución adoptada por el pintor se antoja ciertamente trasnochada para la década de los ochenta.

Todo ese desconcierto lo dejó de lado a la hora de componer su *Santa Cecilia* en torno a 1881, una pintura en la que prima la claridad narrativa¹⁰⁰. La santa, que sigue los patrones puristas, aparece arrodillada mientras es coronada por un ángel, y a sus pies le acompaña el elemento iconográfico que la identifica como la patrona de los músicos, un pequeño órgano portátil. Esta condición explica la especial significación que la mártir tuvo para Lecuona y que conservara la pintura durante el resto de su vida; colgada sobre el piano, presidió su sala de estar a la vez que ejercía de telón de fondo de varias de las fotografías familiares [fig. 10]. Lecuona estuvo

94 *Ibíd.*, p. 14.

95 «Gacetillas» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 5 de julio de 1880, p. 1.

96 Silverio Francisco de Echevarría. *Crónica de la peregrinación a Nuestra Señora de Begoña en septiembre de 1880*. Vitoria : Imprenta de Cecilio Egaña, 1881, p. 90.

97 «Gacetillas» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 2 de agosto de 1880, p. 1.

98 «Gacetillas» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 5 de julio de 1880, p. 1.

99 «Gacetillas» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 5 de septiembre de 1880, p. 2.

100 «Es muy notable un cuadro de Santa Cecilia que con la firma de don Antonio de Lecuona se ha expuesto al público en los escaparates del señor Velasco, padre. La figura de la Santa es bellísima y llena de poesía de que participa toda la composición». Véase «Gacetillas» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 27 de julio de 1881, p. 2.



10. María Visitación Lecuona en el domicilio familiar con *Santa Cecilia* al fondo, c. 1890

siempre dominado por una especial inclinación por la música. No dudaba en organizar veladas musicales en su estudio, acompañado por otros de los amateurs bilbaínos, o de prestarse a participar en diversos conciertos benéficos. En abril de ese mismo 1881, por ejemplo, participó en los recitales celebrados en el salón de actos del Instituto Vizcaíno en favor de la Santa Casa de Misericordia: el «Cuarteto de Haydn, *Sonata VI de Las siete palabras* constituía el punto primero del programa. Los Sres. Arriaga, Lecuona, Martorell y Amann (D. Juan), con precisión y habilidad como debía esperarse de su notoria competencia, desempeñaron su cometido con general satisfacción»¹⁰¹. Y en el mismo lugar, en marzo del año siguiente, se festejó otra velada lírico-literaria que pretendía auxiliar a las víctimas de un incendio acaecido en la calle San Francisco. En esta ocasión el sexteto formado por «los señores García, (D. F.), Azpeitia, Gaminde, Aland (C.), Lecuona, Martorell, García, (E.), Amann, Jaureguibeitia y Badillo» interpretó *La primera lágrima* de Miguel Marqués¹⁰².

Es probable que perteneciese a la Asociación de Santa Cecilia, una de las primeras sociedades musicales de Bilbao, nacida en los años ochenta con el deseo de ofrecer conciertos de calidad y formada por músicos profesionales y aficionados¹⁰³. De hecho, en noviembre de 1881 sus miembros celebraron una fiesta religiosa en honor a su patrona en la basílica de Begoña, y para la ocasión Cosme Duñabeitia, reconvertido hace años ya en fotógrafo, preparó reproducciones fotográficas del cuadro de Lecuona que se pusieron a la venta durante el acto¹⁰⁴.

101 «Veladas lírico literarias» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 7 de abril de 1881, p. 2.

102 «Gacetillas» en *La Unión Vasco-Navarra*, Bilbao, 28 de marzo de 1882, p. 2. La velada se celebró el 30 de marzo.

103 María Nagore Ferrer. «Del "Gernikako Arbola" a "La Marsellesa de la Paz": música, política e ideología en Vizcaya (1876-1914)» en *Revista Internacional de los Estudios Vascos = Eusko Ikaskuntzen Nazioarteko Aldizkaria = Revue Internationale des Études Basques = International Journal on Basque Studies, RIEV*, Donostia-San Sebastián, vol. 52, n.º 1, 2007, pp. 107-136.

104 «Gacetillas» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 11 de noviembre de 1881, p. 2.

Precisamente entonces daban comienzo los preparativos para otro importante acto social que tendría lugar durante el verano siguiente: la Exposición Provincial de Vizcaya de 1882, una vieja aspiración mediante la que se pretendía mostrar su progreso. Inspirada en el concepto de las exposiciones universales que alumbró la centuria, y patrocinada por el Ayuntamiento de Bilbao y la Diputación de Bizkaia, reunió todo tipo de productos industriales, ganaderos o agrícolas junto con una muestra de la creciente pujanza de la plástica local. La sección de Bellas Artes estuvo integrada por los pintores formados en las décadas centrales del siglo (Julián Arzadun, Cosme Duñabeitia, Ramón Elorriaga y Antonio María Lecuona), por los discípulos de éstos, la joven generación que continuaba sus estudios o trataba de impulsar sus carreras en Madrid, Roma y París (Anselmo Guinea, José Echeda, Mamerto Seguí, Macario Marcoartu, Juan Carrouche o Enrique Salazar), y por un buen número de aficionados, entre los que destacaban varios de los miembros de la familia Rochelt. Cuarenta y siete expositores en total que, dado el carácter provincial del certamen, debían ser vizcaínos, aunque se permitió el concurso de aquellos que acreditasen su residencia en la provincia o su vinculación con ella (Lecuona y Echeda).

El 11 de agosto, a la vez que Lecuona bautizaba al último de sus hijos, Antonio Lorenzo¹⁰⁵, la muestra se inauguraba oficialmente, aunque el montaje de gran parte de los stands estuviese todavía sin concluir. Con ciento cuarenta piezas, la pintura fue la disciplina más representada. Lecuona acudió con nueve obras, de las que la mayoría habían sido presentadas en citas precedentes, bien en exposiciones regladas, bien en escaparates comerciales: *Una limosna* (c. 1864), *La bendición de la mesa en una casería de Vizcaya* (c. 1871), *Retrato de Chango* (c. 1872), *Retrato de José María Iparraguirre* (c. 1877) y *Santa Cecilia* (c. 1881), a las que acompañaban los retratos del *Sr. D. I. de V., canónigo de Gerona* y del *Sr. D. T. de A.* (ambas, c. 1882), y otras dos composiciones pintadas ex profeso para la muestra, caso del *Retrato de María Visitación Lecuona Echeverría* (fechado en julio de ese año) y *Fiesta campestre en las inmediaciones de Durango* (c. 1882) [fig. 19]¹⁰⁶.

En la distribución de premios, celebrada el 22 de agosto, Lecuona vio recompensada su participación con una discreta medalla de bronce por su retrato de Iparraguirre, algo que debió de entender como un agravio antes que como un premio. Según la memoria familiar, se mostró irritado y decepcionado porque el principal triunfador de la muestra fuera un discípulo suyo, Anselmo Guinea. Pero no debió de ser sólo por ello, sino porque, al fin y al cabo, el veredicto del jurado reflejaba un rotundo éxito de las nuevas generaciones frente a los planteamientos artísticos anticuados. Guinea, Salazar, Seguí, Echeda y Larrea fueron galardonados con las más altas recompensas –medallas de oro y plata–, mientras que otros, como Duñabeitia, ni tan siquiera merecieron la compensación de una dolorosa mención honorífica. Como la prensa se ocupó de testimoniar, permaneció la sensación de que «no se ha tratado con la debida consideración y justicia á los artistas que designamos con el nombre de *Los pintores antiguos*»¹⁰⁷.

Como se relatará más adelante, años después Lecuona sufriría un nuevo desencanto con otro de sus aventajados discípulos, Adolfo Guiard. Es probable que el roce fuera especialmente amargo por ser éste uno de los discípulos con el que, según parece, mantuvo una especial relación. De hecho, a comienzos de la primavera de 1883, cuando Guiard se encontraba estudiando en París desde hacía tres años, Lecuona le abrió su estudio para que pudiera exponer una marina que tenía pensado destinar al Salón oficial¹⁰⁸.

105 A.H.E.B. Bilbao, libro de bautismos de la parroquia de San Nicolás de Bari (1880-1887), pp. 170-171.

106 En la Exposición Provincial de Vizcaya de 1882, la obra *Una limosna* se presentó con el título de *Una limosna en un caserío de Guipúzcoa*, y el retrato de su hija María Visitación como *Retrato de la Srta. D^a V. de L.*

107 «Los pintores antiguos» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 1 de septiembre de 1882, pp. 1-2.

108 «Está llamando justamente la atención de los inteligentes y aficionados, la hermosa marina (óleo) que el jóven pintor bilbaíno D. Adolfo Guiard, ha pintado para la próxima exposición del "Salón" en París, y cuya obra se halla colocada en el estudio de D. Antonio de Lecuona. [...] Felicitámosle por su producción última. Hacemos extensiva esta felicitación tanto á su familia como al Sr. Lecuona, por ser este su primer maestro en la carrera artística que con gran aprovechamiento sigue». Véase «Gacetillas» en *La Unión Vasco-Navarra*, Bilbao, 31 de marzo de 1883, p. 3.

Cuatro meses después era el propio Lecuona quien presentaba en su estudio su última producción, el óleo *Etcheco jauna*, que, inspirado en el *Canto de Altabizcar*, relataba la derrota del ejército de Carlomagno en Roncesvalles. Al fin y al cabo, se sumaba a la corriente que en la literatura y las artes vascas recreó hechos de escaso fundamento histórico con el propósito de reivindicar la independencia del país. Con estos antecedentes queda claro que un diario fuerista como *La Unión Vasco-Navarra* no podía dejar pasar la oportunidad de verter todo tipo de elogios sobre la obra, a la que dedicó varios artículos y una completa descripción¹⁰⁹.

El cuadro de Lecuona representa el momento en el que el *Etcheco jaona* dice: Muchacho cuéntalos bien.

Hay tal verdad en la colocación de las figuras, que quien tenga noticias de este canto comprenderá enseguida el cuadro de Lecuona.

En primer término hállanse el anciano *Etcheco-jaona* indicando al muchacho el desfiladero. Por delante y algo hacia la izquierda, está el muchacho en ademán de contar con la ayuda de los dedos: y entre el anciano y el muchacho el perro que ladra á los que pasan el desfiladero.

A la izquierda se vé el peñascal que viene á perderse en el último término; y en segundo término, á la derecha, la casa solariega del *Etcheco-jaona*.

Las figuras están muy bien pintadas; pero lo que sin duda tiene todo el mérito, es la exactitud en la colocación de las mismas.

De hallarse, más hacia la derecha ó hacia la izquierda, perdería toda su verdad.

Los peñascales que se descubren á lo largo del camino que recorre el ejército, son de un colorido admirable, hay mucho ambiente é insensiblemente se aleja.

Las carnes están bien tratadas y sobre todo los piés y manos hállanse bien dibujados; el perro es un trabajo bastante delicado que en nada descompone el total de la composición.

Para concluir diremos, que el último término del cuadro está marcado con la precisión suficiente, por lo cual se compone el terreno con mucha claridad.

Hay además detalles en los cuales el pintor se ha detenido lo estrictamente necesario para que no destruyan el objeto principal.

Este cuadro de Lecuona es en nuestro humilde concepto una de sus mejores composiciones, indicando además que todos los asuntos sabe tratarlos con arte el autor de *La Caridad*, *La bendición de la mesa* y *La romería*.

Recomendamos á los aficionados al arte de la pintura, visiten el estudio de D. Antonio Lecuona, si bien es posible que este cuadro lo exponga al público, á ruego de varios amigos.

Nuestra enhorabuena al Sr. Lecuona.

El autor del texto estaba bien informado, pues quince días después Lecuona exhibía la pintura en la tienda de Velasco. Tuvo que transcurrir más de medio año para que los curiosos que tendían a agolparse frente a sus escaparates con cada novedad artística pudieran ver otra obra suya, cuando en marzo de 1884 expuso *Interior de la basílica de Santiago de Bilbao*¹¹⁰. Con ella iniciaba una serie de vistas de lugares sacros, en los que nuevamente queda patente la admiración de Lecuona por los modelos flamencos y holandeses del siglo XVII, en cuya pintura los interiores de iglesias constituyeron un género autónomo. En estos años centrales de la década Lecuona pintó, además del de Santiago, el interior de los templos de San Antón, Begoña [fig. 11] y los Santos Juanes en Bilbao, y del Santuario de Loyola en Azpeitia, aunque sin la precisión perspectiva de aquellos que eran sus referentes.

El comienzo del verano de 1884 lo ocupó pintando una de sus obras más conocidas, *San Ignacio herido en la heroica defensa del castillo de Pamplona* [fig. 12]; un encargo de la Compañía de Jesús para la casa solariega del fundador de la orden¹¹¹. No puede afirmarse que su popularidad sea consecuencia de los

109 AGOREFF. «Curiosidades» en *La Unión Vasco-Navarra*, Bilbao, 15 de julio de 1883, p. 2.

110 «Gacetillas» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 5 de marzo de 1884, p. 2. Un detalle de la obra llamaba especialmente la atención de los espectadores: «Un rayo de sol que atraviesa una de las vidrieras de colores y va á morir en una de las columnas góticas del templo, es detalle delicadísimo en que fijan la atención así inteligentes como profanos».

111 «Gacetillas» en *La Unión Vasco-Navarra*, Bilbao, 27 de julio de 1884, p. 3.



11. Antonio María Lecuona (1831-1907)
*Interior de la basílica de
 Nuestra Señora de Begoña*, c. 1884-1886
 Óleo sobre lienzo. 97 x 77,5 cm
 Colección particular

méritos plásticos de esta ingenua composición, sino de haber empleado como modelo a un joven vecino y exdiscípulo suyo, Miguel de Unamuno, que encarnó al médico que socorre a Iñigo de Loyola a los pies de la fortificación. Según las noticias contemporáneas, tuvo que acometer el encargo con muy poco tiempo¹¹², ya que se pretendía descubrirlo en su emplazamiento el día de San Ignacio, el 31 de julio. El autor asistió al acto y permaneció varios días en su casa familiar, tomando parte en varios de los festejos de Azpeitia, entre ellos en el concierto dirigido el 3 de agosto en el casino local por Félix Ortiz de San Pelayo¹¹³.

Durante la estancia pintó o tomó apuntes para *Capilla principal de Loyola*, que presentó en la espejería de Velasco a finales de año¹¹⁴. *Interior de la basílica de Nuestra Señora de Begoña* debe de ser una pieza contemporánea, ya que, en las mismas fechas en las que exponía la anterior, la prensa se hizo eco de una fotografía del interior de la basílica tomada por Cosme Duñabeitia: «Descúbrese en ella la nave central con la nueva estatuaria, el magnífico púlpito, todo el presbiterio y el retablo mayor y algunos trozos de las naves laterales»¹¹⁵. Una descripción que casa perfectamente con el lienzo de Lecuona, pues en él puede verse igualmente el recién remozado santuario, con las flamantes estatuas de los apóstoles y el púlpito neogótico realizados por el taller de los escultores bilbaínos Bernabé Garamendi, Serafín Basterra y Vicente Larrea. Al fin y al cabo, y como ya se ha expuesto, maestro y discípulo mantuvieron un estrecho contacto que retroalimentaba sus respectivas disciplinas.

En 1885 pintó otro cuadro para el Santuario de Loyola, aunque no queda claro cuál fue el tema del mismo. La versión que tiene más visos de ser cierta es la de *El Noticiero Bilbaíno*, que afirmaba que «en el monasterio

112 «Gacetillas» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 28 de julio de 1884, p. 1.

113 «Carta de Guipúzcoa» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 7 de agosto de 1884, p. 1. Lecuona y los señores Mendiola, Antolín Sanz, Casimiro Jausoro y José Arilla interpretaron una pieza de la ópera *Semíramis* de Rossini.

114 «Gacetillas» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 6 de diciembre de 1884, p. 2.



12. Antonio María Lecuona (1831-1907)
*San Ignacio herido en la heroica defensa
 del castillo de Pamplona, 1884*
 Óleo sobre lienzo. 277 x 117 cm
 Comunidad del Santuario de Loyola, Azpeitia, Gipuzkoa

de Loyola, donde ya se había colocado el año anterior un cuadro muy notable debido á nuestro convecino el pintor y profesor D. Antonio de Lecuona se colocó al inaugurarse las fiestas de estos últimos días otro del mismo pintor, y no ménos notable. Ambos representan episodios de la vida del santo fundador de la compañía de Jesús¹¹⁶, mientras el semanario *Euskal-Erria* se refería a la pieza como una marina¹¹⁷.

Precisamente este año había comenzado una serie de ilustraciones para esta publicación guipuzcoana. Pero, a diferencia de su primera colaboración con una revista, para la que dibujó una vista de un edificio guipuzcoano¹¹⁸, la relación con *Euskal-Erria* se inició en 1885 con la reproducción a plumilla de dos de sus obras más representativas, *La limosna* y *La bendición de la mesa*, para al año siguiente publicar un retrato del músico Valentín de Zubiaurre, con el que había coincidido en varias veladas musicales.

El comienzo de 1886 lo dedicó a concluir *Interior de la iglesia de los Santos Juanes*, que en febrero exponía en la tienda de Velasco: «Representa este cuadro, el interior de la iglesia de San Juan, en el momento en que el clero entona las honras fúnebres. Hay mucha verdad en el asunto, y el colorido está en consonancia con la seriedad del templo»¹¹⁹. Al margen de la similitud en el formato, la obra tiene una clara coincidencia compositiva con *Interior de la basílica de Nuestra Señora de Begoña*.

115 «Gacetillas» en *El Vasco*, Bilbao, 7 de diciembre de 1884, p. 2.

116 «Gacetillas» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 30 de mayo de 1885, p. 2.

117 Antonio Arzac. «Miscelánea» en *Euskal-Erria : revista bascongada*, San Sebastián, tomo XII, primer semestre de 1885, p. 575.

118 En 1872 Lecuona tuvo un efímero contacto con *La Ilustración Española y Americana*, donde publicó el mencionado dibujo, que reproduce la casa del historiador Esteban de Garibay en Mondragón. Véase *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, n.º XLVI, 8 de diciembre de 1872, p. 725.

119 «Gacetillas» en *La Unión Vasco-Navarra*, Bilbao, 13 de febrero de 1886, p. 2.

Durante este año participó en tres festejos de carácter euskaro, uno de los cuales le volvería a sumir en la amargura. Su vinculación al primero de ellos, que llegó en marzo, era ineludible para alguien dominado por un profundo sentir costumbrista. Tras varios años reclamándose su institución por una parte de la intelectualidad vasca, el 27 de marzo de 1886 se inauguraba en el teatro Gayarre de Bilbao la Sociedad del Folklore basco-navarro, que pretendía imitar a la fundada en Londres ocho años antes con el objeto de «la conservación y publicación de las tradiciones populares, baladas legendarias, proverbios locales, dichos, supersticiones, antiguas costumbres, usos, ceremonias y ritos, es decir, todo aquello que constituye la literatura oral de un país»¹²⁰. En poco tiempo, la atención al folclore había avanzado en España. Y atendiendo a este progreso, a principios de 1884, José Manterola demandó que se superasen los esfuerzos literarios realizados por los escritores de la región (Trueba, Arana, Araquistain, Arzac, Campión, etcétera) sumándose a esta nueva corriente, pues «el país bascongado, que por su especialísimo carácter, su original lengua, y sus tradiciones y costumbres, ofrece ancho campo para el estudio de su "Folk-lore"».

Pese a que entonces se veía cercana la constitución de la sociedad, todavía tuvieron que transcurrir dos años para que se materializase. Un periodo durante el que el escritor Vicente Arana trabajó definiendo las líneas de actuación para el estudio de las tradiciones vascas. Vencidos en mayor parte los problemas, en marzo de 1886 tuvo lugar el citado acto fundacional. Entre los ciento sesenta y dos socios iniciales hubo una nutrida representación de literatos y artistas del país. De los primeros cabría citar, además del mencionado Arana, a Miguel de Unamuno, Antonio de Trueba, Juan E. Delmas, Arturo Campión, Felipe Arrese y Fermín Herrán; y de los segundos, a Antonio María Lecuona, Ramón Elorriaga, Cosme Duñabeitia, Anselmo Guinea, Mamerto Segui, José Echena, Miguel Mengs y Carmen Delmas.

Un Vicente Arana en pleno fervor dinamizador fue también el motor de las Fiestas Euskaras de Durango, segundos festejos en los que intervino Lecuona este año. Se había incorporado al programa un certamen artístico, algo inusual hasta la fecha en este tipo de eventos, cuyas bases estaban publicadas desde el año anterior¹²¹. Los artistas podían remitir un lienzo al óleo representando un asunto histórico de la Villa o merindad de Durango, un cuadro al óleo representando un paisaje o costumbres tradicionales de la tierra euskara, una colección de tipos bascongados al óleo o a la acuarela, o un croquis de estas fiestas a la acuarela o al lápiz¹²².

Lecuona debió de ver en las bases una oportunidad espléndida para resarcirse de su decepción en la Exposición Provincial de Vizcaya. Una de las obras que pintó ex profeso para aquélla encajaba de forma inmejorable en los requisitos del concurso, por lo que se decidió a presentarla bajo el lema *Or compon, Juan Ramón*. No obstante, todos los que hubieran visitado la muestra bilbaína cuatro años atrás reconocerían al instante *Fiesta campestre en las inmediaciones de Durango* y a su autor. La nómina de concursantes conocidos¹²³ se completaba con José Echena, que envió *Partido de pelota en el frontón de Rentería*, y el donostiarra Victoria-no Iraola, con *¡Irrintziya aditzen?*, que mostraba a un campesino de la merindad de Durango en el momento de lanzar un *irrintzi*.

No cabe duda de que el cuadro de Lecuona tuvo que ser reconocido por Adolfo Guiard, miembro del jurado pictórico. Recién regresado de París, debió de ver en él todo aquello que había dejado atrás, y en plena efervescencia vanguardista, no supo percibir lo secundario del certamen y demostrar un sentimiento piadoso hacia quien fuera su maestro. Puede que entendiera la oportunidad como la primera batalla de las muchas que libraría en pos de la modernización artística de Bizkaia. O también es posible que estemos atribuyendo aquí un peso excesivo a su rol en el jurado y que fuera una decisión consensuada por todos. El caso es que

120 José Manterola. «El "Folk-lore" en España» en *El Noticiero Bilbaíno. Hoja literaria n.º 199*, Bilbao, 21 de enero de 1884.

121 En un primer momento se pensó celebrar las Fiestas Euskaras en 1885, pero el cólera que asolaba gran parte de las provincias españolas obligó a retrasarlas al año siguiente.

122 «Fiestas Euskaras de Durango» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 18 de abril de 1885, p. 2.

123 Otras cuatro obras completaban la lista de las presentadas, aunque en ningún caso se menciona su autor y sólo los lemas bajo los que se ocultaban: *Arabarra, Uras-ango, Aurreku baten cer da ikustia Cenengo eskuen Liñuac y Bici bitez Euskal oiturak*.

no consideraron «digno de premio á ninguno de los cuadros ni dibujos presentados», por lo que acordaron «conceder un accésit únicamente al cuadro de D. Antonio de Lecuona que lleva por lema Or compon, Juan Ramon»¹²⁴. El fallo enfureció al pintor que «no se presentó a recibir la limosna pues todos en su caso hubieran obrado del mismo modo»¹²⁵. González de Durana, refiriéndose a este hecho, concluyó que Antonio de Trueba también se disgustó con la decisión: «Quién hubiera imaginado trece años antes, cuando Guiard recibía clases de Lecuona, que al cabo del tiempo el alumno le iba a negar al maestro un premio por su práctica pictórica. Esto no debió de agrandar mucho a Antonio de Trueba, amigo íntimo de Lecuona, que junto con Vicente Arana era el mayor animador e impulsor de estos festejos, y por ello, tal vez tengamos que ver en este hecho el primer roce que llevará a la polémica entre Trueba y Guiard en los años 1888-89»¹²⁶.

El concurso pictórico no fue lo único que unió a Lecuona con las Fiestas Euskaras. El 24 de julio, coincidiendo con su comienzo, se inauguraba en Durango la estatua del vascofilo Pablo Pedro de Astarloa, obra de los escultores Bernabé de Garamendi y Serafín Basterra. Concluida el año anterior, la comisión organizadora encargó a Lecuona que revisara la obra antes de su recepción definitiva¹²⁷. Como explicaba el propio pintor en su informe del 4 de noviembre de 1885, realizó este trabajo «asociado con el señor don Cosme de Duñabaitia» y «después de un detenido y concienzudo exámen, nos ha parecido á ambos que dicha obra corresponde á la bien sentada reputación artística de sus autores; notándose en ella una actitud digna, buenas proporciones, paños plegados con naturalidad y gracia y mucho parecido en su fisonomía á juzgar por el retrato original que ha servido de modelo; por cuyas condiciones la encontramos muy aceptable, y creemos que desde luego puede procederse á su recepción»¹²⁸. En julio de 1887 la revista *Euskal-Erria* publicaría un dibujo de la estatua de Astarloa ejecutado por Lecuona.

No parece que olvidara pronto el «agravio» sufrido en Durango, y es posible que viera en presentarse a otro certamen análogo una oportunidad de desquite. La ocasión se le presentó pronto, a finales de 1886, en los Juegos Florales que anualmente se venían celebrando en San Sebastián. A su certamen artístico concurrió también Lecuona. En esta ocasión, el jurado, compuesto por los profesores de la Escuela de Artes y Oficios local –Eugenio Arruti, Rogelio Gordón y Alejandro Irureta–, premió un óleo de la pintora bilbaína Carmen Delmas que representaba el *Santuario de San Juan de Gaztelugache* y concedió un nuevo accésit al paisaje de Lecuona, que llevaba por título *Ave Maris Stella*¹²⁹. Lecuona no era ya el destacado en un premio desierto, sino el segundón frente a una pintora aficionada.

¿Es posible que en ambos sinsabores resida la explicación de la ausencia de noticias sobre el pintor durante 1887? Hay que esperar hasta los primeros meses de 1888 para saber de él, cuando le encontramos ayudando a Telesforo Aranzadi, exdiscípulo suyo, a preparar las oposiciones para dibujante científico del Museo de Ciencias Naturales de Madrid, convocadas a finales del año anterior por el fallecimiento de Francisco de Paula Van Halen¹³⁰. En abril Aranzadi se desplazó a Madrid para participar en los exámenes, y a comienzos de mayo el tribunal le concedió la plaza¹³¹, dándose así la circunstancia de que reemplazó al artista que a su vez había sustituido a su maestro dos décadas antes.

124 «Las Fiestas Euskaras en Durango» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 28 de julio de 1886, p. 1.

125 «Las fiestas eúskaras en Durango : puntos negros» en *La Ilustración de Alava : ciencias, letras, artes*, Vitoria, t. II, n.º II, 30 de julio de 1886, p. 62.

126 Javier González de Durana. *Adolfo Guiard : estudio biográfico, análisis estético, catalogación de su obra*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao : Caja de Ahorros Vizcaína, 1984, p. 38.

127 Maite Paliza. *Bernabé de Garamendi : un escultor bilbaíno, 1833-1898*. Bilbao : Bilbao Bizkaia Kutxa, 1999, p. 99.

128 «Comunicado» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 30 de julio de 1886, p. 2.

129 Por otra parte, el triunfador en la sección de acuarela fue Isidro Gil Gabilondo, artista guipuzcoano residente en Burgos. Véase «Gacetillas» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 2 de diciembre de 1886, p. 2; Rufino Machiandiarrena ; Antonio Arzác. «Euskal - itz jostaldiak Donostian, 1886 : bilguma bereziaren egintza» en *Euskal-Erria : revista bascongada*, San Sebastián, tomo XVI, primer semestre de 1887, p. 49.

130 Ángel Goicoetxea Marcaida. *Telesforo de Aranzadi : vida y obra*. San Sebastián : Sociedad de Ciencias Aranzadi, 1985, p. 42.

131 «Gacetillas» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 7 de mayo de 1888, p. 1.

Las cada vez más escasas referencias sobre el pintor cierran la década con varias noticias acerca de obras pintadas con destino a Argentina. Es posible que para 1888 Lecuona ya hubiera explorado las posibilidades que ofrecía un mercado de nostálgicos emigrantes establecidos en Sudamérica¹³² —como en las siguientes décadas harían muchos de los artistas vascos—, pero en el otoño de ese año se sumó a una ambiciosa iniciativa. Al igual que hizo en otras capitales¹³³, la recién creada Cámara de Comercio española en Buenos Aires decidió patrocinar el comercio artístico, para lo que organizó la primera exposición de pintura española contemporánea en la ciudad, compuesta «de un nutrido conjunto de obras correspondientes a artistas peninsulares ya conocidos por el público porteño»¹³⁴. Al menos una obra de Lecuona, de la que se desconoce el título, figuró entre las trescientas veintinueve piezas que se reunieron ese septiembre en los locales de la institución¹³⁵.

A finales del mes siguiente tenía concluido otro cuadro que debía viajar a la capital argentina. Su origen se sitúa varios años antes, cuando la sociedad Laurak Bat de Buenos Aires remitió cinco mil pesetas para contribuir a levantar una estatua a José María Iparraguirre en Urretxu, su pueblo natal, con la condición de que a cambio se les enviara un retrato del bardo. El ayuntamiento, recordando aquel que les regalara diez años atrás, decidió encargárselo a Lecuona, quien lo tenía terminado para octubre. Antes de remitirlo a Urretxu decidió exponerlo en los escaparates de la espejería de Velasco: «La figura del cantor está bastante bien sentida, salvo algunos ligeros defectos de detalle; pero el fondo carece por completo de perspectiva, resultando falso y pesado»¹³⁶. Pese a lo acertado de las apreciaciones, sorprenden por inhabituales en la prensa vasca, cuyas referencias a la producción artística, por lo general, carecían de espíritu crítico. Y tal vez este ataque de sinceridad extrañe todavía más en un medio que siempre había mostrado un respeto casi reverencial por el pintor.

En noviembre el retrato viajó a Urretxu, donde se exhibió en su casa consistorial —«á fin de que lo vea y examine el público»¹³⁷—, y de aquí iba a ser remitido a Buenos Aires con Francisco de Aranguren, uno de los miembros de Laurak Bat, quien al ver el paquete en el puerto de Burdeos cambió de opinión y no quiso hacerse cargo del mismo¹³⁸. La solución de urgencia de embarcar el bulto en un vapor salió mal, ya que se extravió por el camino. En septiembre de 1889 comunicaban la pérdida desde Argentina, a la vez que solici- taban un nuevo retrato¹³⁹, que, cómo no, volvió a ser encargado a Lecuona, aunque en esta ocasión junto con otra copia para el salón de sesiones del Ayuntamiento de Urretxu. Ambos cuadros estaban terminados para mayo¹⁴⁰, y el destinado a Buenos Aires era remitido en junio. Esta vez sí llegó a su destinatario.

132 En 1876 Trueba ya menciona que Lecuona había pintado «muchos retratos [...] para América, y particularmente para La Habana, guiándose solo por fotografías y breves indicaciones gráficas», pero es posible que también remitiera alguna obra de corte costumbrista.

133 La Cámara de Comercio española en Roma, creada en 1886, quiso también impulsar una exposición artística permanente que ayudase a los artistas nacionales a comercializar su obra. Véase Mikel Lertxundi Galiana. «Ardor de juventud : la colonia artística española en Roma (1880-1900)» en *Mariano Benlliure : el dominio de la materia*. [Cat. exp., Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Valencia, Centro del Carmen]. Madrid : Comunidad de Madrid, Dirección General del Patrimonio Histórico, 2013, pp. 32-43.

134 Ana María Fernández García. *Arte y emigración : la pintura española en Buenos Aires, 1880-1930*. Oviedo : Universidad, Servicio de Publicaciones ; Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1997, p. 119.

135 Al nombre de Lecuona se puede añadir el de otros tres vascos que se sumaron a la experiencia: José Echedia, Mamerto Segui y Rafael Cuartielles. Véase Manuel Ossorio y Bernard. «Comercio de cuadros» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 6 de noviembre de 1888, p. 1.

136 «Gacetillas» en *La Unión Vasco-Navarra*, Bilbao, 23 de octubre de 1888, p. 2.

137 «La estatua de Iparraguirre» en *La Unión Vasco-Navarra*, Bilbao, 28 de noviembre de 1888, p. 1.

138 Archivo Histórico Municipal de Urretxu (A.H.M.U.). Sección E, Negociado 8, libro 2, expediente 5 (1888-1890). Carta del alcalde de Urretxu al presidente de la sociedad Laurak Bat, Urretxu, 30 de diciembre de 1888. Agradezco a Koldo Argandoña, archivero de Urretxu, que me haya facilitado la documentación municipal referente a los retratos de Iparraguirre realizados por Lecuona entre 1888 y 1890.

139 *Ibid.* Carta del presidente de la sociedad Laurak Bat al alcalde de Urretxu, Buenos Aires, 6 de septiembre de 1889.

140 *Ibid.* Carta de Antonio María Lecuona al alcalde de Urretxu, Bilbao, 21 de mayo de 1890.



13. Antonio María Lecuona, c. 1895

Los años finales

Durante la última década, el pintor va desapareciendo progresivamente de la esfera pública. Expone poco y pinta cada vez menos, prácticamente sólo para su círculo familiar. Gustavo de Maeztu, que estudió con él en esta época, recordaba en un banquete dedicado a José Arrúe, también discípulo suyo, que «apenas pintaba ya don Antonio. Salían, en cambio, de su camarín, los sonidos musicales melancólicos del pequeño armonio, arrancados amorosamente. [...] Así transcurrían los últimos años del pintor. [...] Sus últimos años no parecían alegres»¹⁴¹. Una amargura que se desprende de la mirada de su último autorretrato (1899), testimonio mudo de sus sinsabores personales y profesionales.

A comienzos de los noventa pintó los retratos de sus hijos Antonio, Adelaida y María Visitación. Esta última, aquella niña que sostenía una partitura en su retrato de 1882, entró como novicia en el monasterio cisterciense de Santa María La Real de Las Huelgas de Burgos el 7 de abril de 1890. La «bendición y acto de investidura ejecutó á las tres y media de la tarde el Doctor D. Estanislao Jaime de Labayru y Goicoechea»¹⁴², sacerdote amigo de la familia, pero, poco más de un año después, el 29 de agosto de 1891, la joven de 23 años fallecía en el monasterio¹⁴³. Es probable que fuera entonces cuando Lecuona realizara su retrato vestida con el hábito de las Descalzas frente al coro de la iglesia conventual.

141 «Lecuona» en *La Noche : diario de última hora*, Bilbao, 30 de diciembre de 1924, p. 1.

142 Archivo del monasterio cisterciense de Santa María La Real de Las Huelgas, Burgos. Acta de Entrático de Doña María Visitación de Lecuona y Echeverría.

143 Archivo del monasterio cisterciense de Santa María La Real de Las Huelgas, Burgos. Defunciones, fol. 14 (n.º 46).



14. María Visitación Lecuona con el hábito de las Descalzas, c. 1890-1891

Varios años después, en 1898, ejecutó un gran lienzo, *Entrática en Las Huelgas* [fig. 15], que conmemoraba el momento en el que la familia se despidió de María Visitación a las puertas del monasterio aquel día de abril de 1890. La pintura constituye una interesante galería iconográfica de relevantes personajes bilbaínos de finales de la centuria. El grupo de la izquierda lo componen un sacerdote llamado Tiburcio, conocido como «el cura relojero», un profesor de música apellidado Barrera, el propio pintor –de espaldas– y el hermano menor de la novicia, Antonio, que sostiene un cirio. En el centro, frente a la puerta del claustro flanqueada por las monjas que reciben a la novicia, madre e hija se funden en un abrazo, y a la derecha, detrás del sacerdote Labayru, aparecen retratados Pedro García de Salazar, Adelaida Lecuona –cuarta hija del artista– enjugando sus lágrimas en un pañuelo, Francisca García Arcéluz, Escolástico Vidaurrázaga y su esposa –Raimunda de Areilza, hermana de Enrique de Areilza– y Petra García Salazar¹⁴⁴.

Según *El Noticiero Bilbaíno*, había pintado el cuadro con motivo de la Exposición de Bellas Artes de ese año en Barcelona¹⁴⁵, pero finalmente no llegó a exhibirse, pese a que estuvo entre los recogidos por la Comisión Delegada de la provincia en los locales habilitados en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao. A su llegada a Barcelona fue rechazado por la organización, junto a otras obras de artistas en ciernes, como las de Julián Ibáñez de Aldecoa (*El Viático en una aldea*), Vicente Araluce (*Retrato*), Pedro Sorriquieta (dos retratos y *Primogénito*) o Quintín de Torre (*Malato*), lo que «provocó cierto revuelo entre los representantes de la Comisión bilbaína»¹⁴⁶.

Siguiendo con el relato cronológico, la Exposición Artística de Bilbao en 1894 fue la última muestra a la que acudió. Pese a nacer con la intención de ser una exposición provincial desprovista de galardones, terminó convertida en un certamen nacional organizado por el ayuntamiento de la Villa y el Círculo de Bellas de Madrid, al que concurrieron artistas de toda España. Lecuona participó con tres obras, de las que al menos dos,

144 J. de Irigoyen. «Exposición de cuadros de D. Antonio de Lecuona (1860-1899) en el Museo del Parque» en *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 31 de marzo de 1951.

145 «Gacetillas» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 23 de marzo de 1898, p. 2.

146 María Soto Cano. «Los primeros años del escultor Quintín de Torre (1877-1910)» en *Sancho el Sabio : Revista de Cultura e Investigación Vasca = Euskal Kultura eta Ikerketa Aldizkaria*, Vitoria-Gasteiz, n.º 32, 2010, pp. 43-70.



15. Antonio María Lecuona (1831-1907)
Entrada en Las Huelgas, 1898
Óleo sobre lienzo. 136 x 176 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 07/6



16. Antonio María Lecuona (1831-1907)
Gitanos esquiladores, c. 1863
 Óleo sobre lienzo. 47,5 x 60 cm
 Colección particular

como en el caso de la muestra de 1882, habían sido exhibidas en ocasiones precedentes: *Concilio Vaticano*, *Capilla principal de Loyola* y *Gitanos esquiladores* [fig. 16].

En 1895 Lecuona se prestó a ayudar a su amigo Labayru, historiador además de sacerdote, colaborando con tres ilustraciones en su primer volumen de la *Historia General del Señorío de Bizcaya*. Se sumaba así al resto de artistas que trabajaron en el proyecto, aunque sólo se conocen los nombres de Iturribarria y Niceto Dapousa, pues el resto de dibujantes ocultaban sus nombres bajo sus iniciales (A.G.A. y M.M. —¿Macario Marcoartu?—). Dado que Dapousa fue el principal responsable del apartado gráfico de la obra desde que Labayru se lo encargara en enero de 1894, la intervención de Lecuona habría que interpretarla como un favor de amigo.

Al poco de ver la luz el primer volumen, Sabino Arana criticó con dureza los dibujos e ilustraciones que acompañaban al texto¹⁴⁷. Como ya expusiera González de Durana, «descalificó la práctica totalidad de los mismos porque, a su entender, las mujeres vascas aparecían *feas*, a los arrantzales se les hacía una *cínica mofa*, las caras de los supuestos euskaldunes eran *españolas* o *gallegas* o tenían *ojos de idiota*, las cabezas eran *microcéfalas* y con *cuello de grulla*, etc»¹⁴⁸. Los juicios sobre los tres dibujos de Lecuona fueron igualmente encendidos:

147 Sabino de Arana y Goiri. «Juicio crítico de la “Historia General del Señorío de Bizcaya” escrita por D. E. J. de Labayru (continuación)» en *Bizkaitarra : Jaun-Goikua eta Lagf-Zarra*, Bilbao, n.º 28, 16 de junio de 1895.

148 Javier González de Durana. *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900 : arte y política en los orígenes de la modernidad*. Bilbao : Ekin, 1992, p. 60.

Íbero armado, por Lecuona: [...] Le falta al ibero el brazo, pues aparece con el antebrazo casi unido al hombro; y le falta también el tórax, pues le sobra cadera. Viste túnica corta y calzones cortos. Calza abarcas euskerianas con mantas bajas, lo cual está conforme con la caprichosa opinión que el autor de la obra tiene de ser los euskerianos descendientes de los iberos. Lleva la cabeza desnuda, luengo el cabello; y la poblada barba, recortada con excesiva pulcritud para aquellos tiempos.

Su arma defensiva es una rodela de cuero o de mimbre, y lleva por ofensivas un carcax (sic) de flechas, arco, espada corta, hacha de forma muy moderna y dos dardos que quieren ser azagayas, pero que son muy cortos para lanzados a mano. Nos parecen muchas armas para uno solo.

Hondero íbero-basco, por Lecuona: No comprendo qué se quiere decir por *íbero-basco*. Calza éste también abarcas euskerianas; pero lleva ya túnica larga, tal vez de invierno; y la cabeza, cubierta con gorra de piel, como los actuales españoles. Pecho, estrecho y corto; caderas, anchas y altas: esto es cuerpo femenino. Los brazos, de piedra y desiguales. Así como al anterior le sobraban armas, á éste le faltan hondas, pues no lleva más que una. Muy desdibujado. [...]

Íbero-basco con dardo y bidente, por Lecuona: Viste como el segundo. Su bidente no tiene trazas de tal. La empuñadura de la espada, como la de la bayoneta francesa de nuestros tiempos. Falta de tórax y sobra de altura de caderas, como los dos primeros.

Pese a que pintaba cada vez menos, todavía aceptaba algunos encargos, como el de un grupo de retratos de la familia Ortueta de Durango, expuestos en 1896 en la espejería que Gabino Orbe tenía en la calle Lotería de Bilbao¹⁴⁹. En este mismo comercio mostraría en noviembre de 1900 su última obra de la que tenemos noticia, *Un bebé raptado por un águila*, que hacía pareja con *Un bebé a punto de ser raptado por un águila*. Ambos establecían la secuencia de un suceso extraordinario ocurrido en Suiza el año anterior y que el pintor conoció gracias a la revista *Por esos mundos*. En la aldea de House, del departamento de los Alpes Marítimos, un águila raptó a un bebé de la cuna que su madre había sacado al exterior a causa del terrible calor que hacía en la choza en la que vivían¹⁵⁰. La tragedia impresionó tanto a Lecuona que se decidió a pintarla¹⁵¹.

El Noticiero Bilbaíno, un tanto acostumbrado a los excesos adulatorios cuando se trata de Lecuona, escribe que ésta sola le «bastaría para darle fama y colocarle en primera línea entre los que cultivan el difícil arte de Murillo y Rafael».

Los últimos años de su vida permanecen todavía por aclarar, pues poco o nada sabemos con certeza de lo que hizo en el nuevo siglo, si bien se ha venido repitiendo que en 1901 abandonó la docencia para instalarse en Ondarroa. Un valioso testimonio de este periodo de retiro lo ofreció años después Pilar de Zubiaurre, que lo visitó en su infancia¹⁵²:

Había decidido el pintor alejarse de la ciudad y retirarse a un pequeño pueblo para vivir en él los últimos años de su vida. [...] En una casa al final de una de esas callejas instaló el pintor su nuevo hogar. La casa era un ejemplar curioso, bien estrecha, alta y de profundidad escalonada. [...] El pintor habitaba los dos últimos pisos. El penúltimo, además de los dormitorios, tenía un salón al que daba luz un estrecho y largo mirador. Un gran sofá con sus butacas y las doce sillas de rigor alineadas en la pared lo amueblaban; en él guardaba los retratos de sus familiares. Un gran cuadro reproducía la toma de hábito de una de sus hijas en la elegante Orden de las Huelgas de Burgos. Sobre una antigua consola el retrato de la hija con el blanco hábito, con sus largas mangas y complicadísima cola, tocada con una bizarra y extraña toca, mitad sombrero, mitad toca, y recubierta ésta con un amplio velo negro. [...]

149 «Son unos retratos que están perfectamente concluidos y que llamaron la atención de los inteligentes». Véase «Gacetillas» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 31 de mayo de 1896, p. 2.

150 «Un niño de pecho arrebatado por un águila» en *Por esos mundos : aventuras y viajes : suplemento semanal de Nuevo Mundo*, Madrid, n.º 16, 28 de abril de 1900.

151 Según Adelaida Aristondo, que conoció los cuadros en la casa familiar de los Lecuona en Ondarroa, el primero representaba a la mujer labrando y al niño en el suelo, en un cesto junto a ella, y el segundo al niño sujeto por el águila en el aire y a la mujer llevándose los brazos a la cara en plena desesperación. Conversación mantenida el 3 de diciembre de 2014.

152 Pilar de Zubiaurre. «La casa del pintor» en *Euzko-Deya*, México D.F., n.º 71, abril de 1946, p. 4. Reproducido en Iker González Allende (ed.). *Pilar de Zubiaurre : evocaciones : artículos y diario, 1909-1958*. Donostia : Saturraran, 2009, pp. 168-172.

En el último piso tenía el viejo pintor su estudio. Otra vez reunió allí lo que constituía los goces de su vida. Sus pinturas, su piano, un pequeño armonium, el *violoncello*, un violín, una flauta. Estantes y armarios llenos de libros y papeles de música. En una pared pendía un cuadro titulado *Aurresku en la merindad de Durango*. Se veían en el fondo del cuadro las peñas de Amboto, del Esquilarri, abajo el riante valle de Durango y en una colina en primer término junto a una ermita, un grupo bailando el auresku con la ceremonia y el señorío con que se bailaba en otros tiempos. Sabía bien el pintor que aquella era una de sus mejores obras y la guardaba para su propio recreo. Cerca de este cuadro tenía el retrato que hizo al bardo Iparragirre, del que fue gran amigo. Guardaba además allí una colección de pequeños cuadros que al estilo de los de Teniers reproducían escenas vascas de gran sabor popular. El pintor sentía y amaba profundamente todo lo de su país. El estudio no era demasiado grande, tenía el techo algo en declive y daba sobre una terraza de la que quedaba separado por una larga vidriera. [...]

El pintor tenía un viejo catalejo que colocaba sobre uno de los pilares de la terraza y con él atisbaba los grandes barcos que de cuando en cuando pasaban en la lejanía y observaba las costas guipuzcoanas y, por la noche, la luz intermitente de los diversos faros que hasta tierras de Francia se podían percibir dando su señal de alerta. [...] Dentro del estudio, repartía las horas unas veces sentado ante el pequeño armonium y entonces las graves melodías de Haendel o las de Bach resonaban por el ámbito; otras veces era el violoncello el que cantaba sonoro, acompañado en la lejanía por el rumor de las olas rompiendo en el arenal. Otras veces eran los pinceles los que volvían a apoderarse de sus entusiasmos. Dos veces al día, el pintor llenaba la terraza de granos de trigo y de migajas y entonces un revuelo de alas blancas de palomas y oscuras de gorrioncitos turbaba la paz de la misma.

En aquel micromundo plagado de nostalgia, rodeado de los recuerdos de toda una vida, falleció Antonio María Lecuona el 26 de septiembre de 1907 a causa de una congestión cerebral. Su funeral se celebró dos días después en la parroquia de Ondarroa, para que luego su cuerpo iniciara el viaje de vuelta a la población que le vio nacer para ser enterrado.

2

El pintor de los aldeanitos de cartón, o un pionero del costumbrismo vasco

Cuando en 1889 Guinea presentó en sociedad *Idilio en Arratia*, un anónimo crítico de *La Unión Vasco-Navarra* celebraba con entusiasmo el cambio que experimentaba la pintura costumbrista vasca: «Hasta la fecha hemos visto aldeanos falsificados, máscaras de Carnaval, muñecos con trajes de campesino; esto es ya dar a conocer lo que son nuestros aldeanos y el espíritu que los vivifica»¹⁵³. Guinea, al fin y al cabo, estaba dando la ansiada respuesta a la demanda para que los pintores locales residentes en Roma abandonaran los cuadros de costumbres italianos por los vascos. Sucedió que, en este periodo de transición, varios de ellos adoptaron los esquemas y tipos a los que estaban acostumbrados, propios de un realismo académico romano un tanto idealizador, y crearon un revoltijo que no satisfizo a todos. Como a Miguel de Unamuno, que poco antes había denunciado, refiriéndose a los «pintores educados en Madrid o en Roma», que «no tienen la culpa nuestras aldeanas de que en algunos cuadros parezcan italianas disfrazadas»¹⁵⁴. En este texto, Unamuno no se limitó a discutir cuestiones superficiales, sino que entró de lleno en las causas de esa impostura.

A los jóvenes artistas llenos de luz de Mediodía o de neurosis del Norte, establecidos allí, que dibujan bien y pintan bien, prefiero, aunque dibuje peor y pinte peor, algún pintor viejo que sienta nuestro país. [...]

El buen instinto de Trueba no le engañaba. El arte no es sólo la factura: eso es más bien oficio; el arte es la intuición del medio en que se vive, saber qué se pinta, dónde se pinta y para qué y quiénes se pinta. [...]

Dicen que hay en el país vasco pintores jóvenes de grandes esperanzas. Si acertaran con el género aún se podría esperar algo. Fuera van a prepararse; el verdadero estudio debe empezar en su país, fuera han aprendido el oficio, el arte lo aprenderán dentro; la ciencia no tiene patria, pero el arte sí.

Yo prefiero un *maestro* mediano a un discípulo aventajadísimo. Los jóvenes traen la cabeza llena de las lecciones de los maestros de fuera, de los que les enseñaron a *hacer*; no han hallado aún al maestro de dentro, el que les enseñe *lo que hay que hacer*.

En definitiva, Unamuno realiza aquí un alegato de la figura de su maestro, Antonio María Lecuona, frente a las posturas de —creemos identificar— Guinea («luz del Mediodía») y Guiard («neurosis del Norte»). Las soluciones que ofrece a este desconcierto son Antonio de Trueba y Teniers, los referentes ideales que, no es casualidad, canalizados a través del sentir de Lecuona, alumbraron el costumbrismo vasco tres décadas antes.

Éste, curiosamente, nació en Madrid. Surgió entre aquellos artistas vascos que, a mediados de la centuria, estaban formándose en la Academia de San Fernando y que pudieron conocer de primera mano la deriva de la escuela romántica madrileña, nutrida de dos influencias fundamentales: la goyesca y la flamenca, esto es, de Goya y Teniers. En los comienzos de su costumbrismo, Lecuona produjo alguna pieza que puede adscribirse a la escuela con la que convivió, como *Gitanos esquiladores* (c. 1863) [fig. 16], que evita la visión truculenta para decantarse por el elemento jocoso.

Lecuona, que en palabras de Pilar de Zubiaurre «sentía y amaba profundamente todo lo de su país»¹⁵⁵, sumó al componente flamenco la temática aldeana vasca, que conocía de su propia experiencia vital en la tradicionalista Gipuzkoa rural, pero que encontró condensada en la literatura de Trueba. Con el escritor trabó amistad en Madrid y, nostálgicos como eran ambos de las tierras que les vieron nacer, consagraron sus respectivas producciones a glorificar un país idealizado. Unamuno, que en los años ochenta reclamaba la

153 X. «Dulce coloquio» en *La Unión Vasco-Navarra*, Bilbao, 31 de diciembre de 1889, p. 1.

154 Miguel de Unamuno. «En Alcalá de Henares: Castilla y Vizcaya» en *El Noticiero Bilbaíno. Hoja literaria* n.º 510, Bilbao, 18 de noviembre de 1889.

155 Pilar de Zubiaurre. «La casa del pintor» en *Euzko-Deya*, México D.F., n.º 71, abril de 1946, p. 4. Reproducido en Iker González Allende (ed.). *Pilar de Zubiaurre: evocaciones: artículos y diario, 1909-1958*. Donostia: Saturrarán, 2009, pp. 168-172.



17. David Teniers II (c. 1610-1690)
Fiesta aldeana, c. 1650
 Óleo sobre lámina de cobre. 69 x 86 cm
 Museo Nacional del Prado, Madrid
 N.º inv. P01785

honradez de los artistas a la hora de acercarse a los temas de la tierra, en su madurez volvería a reivindicar esa sinceridad, cuando, desgranando sus recuerdos infantiles, defendiera nuevamente a Lecuona y a su equivalente literario: «[...] Trueba, íntimo amigo de mi maestro y hermano espiritual de él. ¡Almas sencillas! Habían nacido el pintor y el poeta para comprenderse. La poesía y la literatura en general de Trueba se correspondía a la pintura de Lecuona; como ésta era aquélla discreta, contenida, tímida y pobre. Los aldeanos que el uno pintaba eran los aldeanos de que nos hablaba el otro, aldeanitos de Nacimiento de cartón, cándidos como corderos y como ellos torpes»¹⁵⁶.

Es en este momento de mediados del siglo XIX cuando llegó la obra que dio inicio al costumbrismo vasco de entidad. Hasta la fecha sólo podían contarse unos acercamientos al género de escasa consideración, como las estampas de tipos vascos creadas en 1846 por Pablo Bausac para *Viaje pintoresco por las Provincias Vascongadas* y las contenidas en el álbum *Trajes Vascongados* de 1853, de su discípulo Francisco Bringas, autor igualmente de varias obras cercanas a las escuelas costumbristas andaluza y madrileña, y de un puñado de magníficos apuntes del campesinado vizcaíno recogidos con la pureza de su línea afrancesada. En esta coyuntura llegó *Costumbres vascongadas* [fig. 2], la obra de Lecuona también conocida por el posterior título de *Romería en Salvatore*¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Miguel de Unamuno. *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid : Alianza, 1998, p. 137 (1ª ed.: Madrid, 1908).

¹⁵⁷ La primera ocasión en la que aparece con el título de *Romería en Salvatore* es en *Exposición de pintura retrospectiva bilbaína : Antonio de Lecuona, 1860-1900*. [Cat. exp.]. Bilbao : Junta de Cultura de Vizcaya, 1951.



18. Dionisio Fierros (1827-1894)
Una romería en las cercanías de Santiago, 1858
 Óleo sobre lienzo. 200 x 334 cm
 Colección particular, Madrid

Pese a que ha habido diversos intentos por identificar el emplazamiento de la romería, para el que se han propuesto diferentes puntos de Gipuzkoa o Bizkaia¹⁵⁸, me inclino a pensar que no se trate de un lugar concreto, sino ideal. El mismo título, que huye de toda precisión geográfica para limitarse a lo genérico, sugiere que Lecuona deseaba recrear un ecosistema modélico de lo vasco, en el que estuviesen presentes el mar y la montaña. Reforzaría esta tesis el estudio del cuadro mediante reflectografías realizado por el Departamento de Conservación y Restauración del Museo de Bellas Artes de Bilbao, que ha permitido conocer un arrepentimiento en la ejecución de la ermita, que tenía una configuración arquitectónica muy diferente a la actual, o de la línea que trazan las montañas al fondo, también modificada.

De cualquier manera, para habitar este escenario Lecuona recurrió a esquemas basados en las fiestas campestres de Teniers que conoció en el Museo del Prado [fig. 17]. «[...] ¿Hay nada más parecido a nuestras romerías que las de Teniers? Romería vascongada hay en cuadro que parece una del maestro holandés»¹⁵⁹, diría de la pieza Unamuno. Y, como el pintor flamenco, Lecuona distribuyó a los personajes en diferentes planos, al igual que situó a algunos de los grupos de bebedores en los extremos, el baile en el centro y la zona en la que se reparten las viandas a la derecha. Si no repite con exactitud esta división, *Una romería en las cercanías de Santiago* (1858, colección particular), de Dionisio Fierros [fig. 18], tiene igualmente una filiación

158 En época contemporánea a Lecuona, tanto Trueba en 1876 como un anónimo cronista bilbaíno en 1877 refirieron que la obra representaba una romería de Gipuzkoa. Posteriormente se ha pensado que pudiera reproducir parajes cercanos a Durango, en Bizkaia, o a Beasain, en Gipuzkoa, aunque la presencia del mar desbarata ambas hipótesis.

159 Miguel de Unamuno. «En Alcalá de Henares: Castilla y Vizcaya» en *El Noticiero Bilbaíno. Hoja literaria n.º 510*, Bilbao, 18 de noviembre de 1889. González Blanco vio igualmente en Trueba a un trasunto de Teniers: «Antonio de Trueba viene a ser algo así como el Teniers literario de la región vasca, pero un Teniers sin bullanga de kermesses y sensualismo de matronas rubias, un Teniers apacible y casto, cantor de costumbres primitivas, perdidas hoy entre el absorbente utilitarismo de la industria que ha venido a interrumpir las patriarcales normas de la antigua vida vasca». Véase Andrés González Blanco. *Antonio de Trueba: su vida y sus obras (páginas escogidas)*. Bilbao: Librería de Villar, 1914.

con la producción de Teniers —señalada ya en la época—, pero, sobre todo, algunos puntos de contacto con la obra de Lecuona, como la inclusión en la zona derecha de un toldo y de una mesa con diversos refrigerios a la que se acercan unas niñas. Obviando el factor que pudo jugar la casualidad, es posible que la explicación a estos parecidos se encuentre en un conocimiento previo de la obra del asturiano por el guipuzcoano. Pintada en 1858 con destino a la Exposición Nacional de ese año, llegó tarde a Madrid para su inclusión, y tuvo que esperar dos años en su estudio hasta ser exhibida en la siguiente edición.

Al margen de las relaciones compositivas, ambas obras están unidas por un espíritu romántico que pone de relieve las particularidades culturales de las regiones norteñas que representan. Al igual que Rodríguez Paz señalara para el caso de la fiesta santiaguesa¹⁶⁰, Lecuona recreó un compendio pintoresco de tradiciones y personajes populares con la intención de exaltar lo diferenciador de la identidad de lo vasco. En esta romería —que no es una romería concreta, sino todas las romerías— están presentes las autoridades locales (incluido el cura, con su sombrero de teja), el chistulari y el tamborilero, el *dantzari* que baila el aurreku, los jugadores de bolos, el ciego objeto de caridad, los aldeanos que se divierten o la burguesía urbana, que mantiene una actitud contemplativa. Puede leerse, por tanto, como un canto glorificador a las costumbres vascongadas.

Pero el cuadro podría encerrar también un mensaje moralizador que ha pasado desapercibido. Iniciada ya para 1860 la amistad que le unió de por vida a Trueba, sería más que probable que Lecuona hubiera leído la obra que dio inicio a su fama hacía casi una década, *El libro de los cantares* (1851), y que conociera, por tanto, el poema «La romería», cuya ambientación parece ser la inspiradora de su pintura:

III
Ribera del manso río,
hay un campo que a porfía
altos nogales sombrean
y olientes flores tapizan.
Las brisas del Océano
que a lo lejos se divisa
llegan hasta allí, y la atmósfera
refrescan y purifican.
En el centro de ese campo
rompe la bóveda umbría
de entrelazado ramaje
la espadaña de una ermita.
En ese campo, morada
de soledad de otros días,
hoy tiene el placer su imperio,
su centro tiene hoy la vida,
pues tamboril y campanas
llaman a la romería,
y a tan alegre concierto
todas las penas se olvidan.
Allí confundidas yacen
edades y jerarquías

160 Diego Rodríguez Paz. «Dionisio Fierros en Compostela, 1855-1858 : presencia para una renovación de la pintura gallega» en Enrique Fernández Castiñeiras ; Juan M. Monterroso Montero (dirs.). *Santiago, ciudad de encuentros y presencias*. Santiago de Compostela : Consorcio de Santiago : Alvarellos, 2012, pp. 325-347.

y ante la ley del contento
las almas se identifican.
Id allí, ciegos apóstoles
de fatalistas doctrinas:
la felicidad no es sueño
ni la libertad mentira,
que ambas se gozan al son
del tamboril que hoy aprisa
tan-taran-tan-tan resuena,
resuena en la romería.

IV

El corazón se dilata
y alborozado palpita
cuando los ojos contemplan
ese manantial de dicha.
Bordan la margen del río
y el ambiente aromatizan
mil canastillos de fruta
que Pomona envidiaría;
y bajo toldos de ramas
doquier a la gula incitan
sabrosísimos manjares
y deliciosas bebidas.
A la sombra de los árboles
comen y beben y brindan
sobre manteles de flores
cien venturosas familias,
y esos campestres banquetes
alegra la sinfonía
a cuyo compás los ciegos
la caridad solicitan.
¿Veis aquel círculo inmenso
allá enfrente de la ermita,
que se estrecha o que se ensancha,
que ya aplaude o que ya silba?
Ya el villano le entusiasma,
ya el aurescu le electriza,
ya el fandango le alborozza,
ya el arin-arin le anima,
que el tamboril, sin intervalo
y cada vez más aprisa,
tan-taran-tan-tan, resuena,
resuena en la romería.

En el poema y la pintura están presentes el campo de altos nogales, el océano que a lo lejos se divisa, la espadaña de la ermita, la confusión de edades y jerarquías, el ciego que caridad solicita, la música, la comida, la bebida, la diversión... pero también algo más. Al fin y al cabo, la composición de Trueba, de la que he extractado las estrofas centrales, trata sobre una joven que pierde la honra en la romería pese a la



19. Antonio María Lecuona (1831-1907)
Fiesta campestre en las inmediaciones de Durango, c. 1882
Óleo sobre lienzo. 65 x 99 cm
Colección particular

premonitoria advertencia materna: «Cuida, niña, de tu honra / y de tu corazón cuida, / que en estas fiestas exponen / honra y corazón las niñas». A estos peligros parecen estar abandonadas, con débiles resistencias, varias de las mujeres del cuadro, las que en los ángulos son incitadas a la bebida por los hombres que las acompañan, cuyos rasgos el pintor ha deformado de forma grotesca para acentuar su embriaguez o personificar el vicio. Lecuona estaría, por tanto, participando de la finalidad moral que caracterizó la mayoría de la prosa y la poesía de Trueba. *Costumbres vascongadas* sería, en definitiva, el poema de Trueba hecho pintura.

Pese a las dificultades que encontró para asentar con verosimilitud a los personajes sobre los espacios que ocupan y a las desigualdades cualitativas en el trabajo de las figuras dependiendo de los planos –de ejecución un tanto desmañada en los secundarios–, no cabe duda de que es la obra más importante de las que pintara a lo largo de su carrera, bien por el esfuerzo compositivo que recrea de forma creíble el ambiente de una romería de mediados de siglo, bien por su carácter fundacional del costumbrismo vasco. Por otra parte, contiene algunos de los detalles más bellos salidos de sus pinceles, como ese en el que las niñas se acercan a beber limonada a la mesa que atienden tres mujeres (la cabeza de una de ellas es ejemplo del calado de las enseñanzas puristas).

La posterior *Fiesta campestre en las inmediaciones de Durango* (c. 1882) [fig. 19], aunque conserva elementos muy similares, contenidos en una composición que invierte de forma especular la distribución de los grupos, carece de la tensión de su predecesora, de esa silenciosa agresividad que se desprende de las miradas que los hombres dirigen a las mujeres y de sus actitudes con respecto a ellas.

Volviendo a *Costumbres vascongadas*, en ella están contenidos otros temas que trabajaría en los años inmediatamente posteriores. Junto a la ermita aparece un mendigo al que un niño, acompañado de su madre,

deposita una limosna en el sombrero; germen, por tanto, de *Una limosna*, como también lo son de sus cuadros de bebedores los que departen bajo el toldo en el ángulo inferior derecho. Al menos hasta comienzos de los años setenta, Lecuona pintó varios interiores de tabernas para los que nuevamente recurrió a los modelos que le proporcionaba la escuela flamenca, y en especial Teniers. Obras como *El brindis* (1864) [fig. 3] o *Coloquio entre dos bebedores* (c. 1871), en las que la configuración espacial del escenario, donde se intuyen otras estancias, y el predominio de los pardos y los marrones, sobre los que destacan los rojos saturados de las boinas y las fajas, remiten al maestro flamenco. Son escenas sin carga moralizante, centradas en testimoniar la diversión aldeana o en idear ingenuos humorismos. No cabe duda de que estas piezas que Unamuno copió en su infancia condicionarían su percepción posterior, hasta el punto de llevarle a afirmar que «cuando veo los cuadritos de la escuela holandesa me acuerdo de mi tierra. Aquellos interiores, con olor a humo y vaho, de cerveza, en que unos hombres coloradotes, grasos, satisfechos, beben a jarra recuerdan a nuestros chacolés, nuestras sidrerías»¹⁶¹.

En ambas obras cobra ya protagonismo la figura del arratiano, que era anunciada en varios rincones de *Costumbres vascongadas*. Pese a que aparece recogida en algunas de las libretas de apuntes de Bringas, gracias a la contribución de Lecuona su estampa se erigió en uno de los arquetipos fundamentales de la pintura vasca de finales de la centuria y de las primeras décadas del siglo XX. Bringas es el primero en fijar sus valores con un sentido pintoresco, alejado de las intenciones ideológicas posteriores. Al fin y al cabo, para el imaginario colectivo, Arratia era un lugar recóndito y misterioso, pero no cabe duda de que para un tradicionalista como Lecuona representaba la reserva de la pureza de las costumbres. El arratiano, con su sombrero de ala ancha, sus largas guedejas y su pipa de caolín, era la personificación del vasco ancestral.

Esta intención ideológica la puso también al servicio de la representación de un campesinado virtuoso. A ella se deben dos de sus obras más conocidas, de las que realizó innumerables réplicas [figs. 20 y 21]: *Una limosna* (c. 1864) y *La bendición de la mesa en una casería de Vizcaya* (c. 1871). Como he apuntado, el embrión de la primera estaba contenido en la romería, para lograr su independencia como asunto cuatro años después. La escena de la nueva pieza se desarrolla a las puertas de un caserío guipuzcoano —la basílica de Loyola se divisa a lo lejos—, al que un mendigo ha acudido solicitando limosna. La *etxekoandre*, la señora de la casa, educa en la caridad a su hijo y le anima a entregarle una mazorca de maíz, mientras el perro reacciona con agresiva desconfianza ante el extraño y, al fondo, el padre regresa del campo.

Tres años después, el cuadro inspiraría una parte del poema que Trueba dedicó a Lecuona en *El libro de las montañas* (1867), aquel ya citado en el que anticipaba que, con sus respectivos regresos al País Vasco, ambos copiarían «la hermosura que atesoran, / tú, con tus doctos pinceles / y yo, con mi pluma tosca». El viaje de ida del poema a la pintura que planteaba en relación con *Costumbres vascongadas* tenía aquí su vuelta, aunque, como veremos, la interacción entre ambas disciplinas no terminaría aquí.

Doce campanadas suenan
en la cercana parroquia
que al vallecito bendice
desde el otero en que asoma,
y el labrador al oirlas
deja su labor penosa,
[...] y echando en seguida al hombro
un haz de alcacer o alholva,
hacia su hogar, por las lindes

161 Miguel de Unamuno. «En Alcalá de Henares : Castilla y Vizcaya» en *El Noticiero Bilbaíno. Hoja literaria n.º 510*, Bilbao, 18 de noviembre de 1889.

de las heredades, toma.
A la entrada del valle
[...] entre frutales se esconde
una casería sola [...].
-¡Ave María purísima!
dice con voz quejumbrosa
un pobre septuagenario
que en la portalada asoma;
y el perro como una fiera
se precipita a sus corvas
recordando que es el pobre
de Santillana o Santoña,
y olvidando que las gentes
somos hijas de Dios todas
y que a la raza que habita
desde el Deva al Bidasoa
comunes fueron origen
y libertades e idioma
y creencias y costumbres
y desventuras y glorias.
Sin duda como yo piensa
la rústica labradora
que con un *jchacurra!* al perro
disuade de su intentona,
y dando a un hermoso niño
una dorada panoja,
-¡Toma, hijo mío, le dice,
y dale al pobre limosna
para que aprendas a darla
a los que por Dios la imploran
y de tu mano inocente
parezca a Dios más hermosa!

Hasta aquí Trueba poetiza el asunto del cuadro, siguiendo al pie de la letra su narración, pero los versos que siguen, con los que cerraba el acto, tienen gran interés, ya que constituyen un nuevo paso en el juego de inspiraciones recíprocas entre pintor y escritor.

[...] la madre pone la mesa
bajo la parra frondosa
y el padre a los mansos bueyes
de heno el pesebre colma.
En torno de la mesita
padres e hijos se colocan,
y el perro, echado de bruces
a distancia respetuosa,
murmura, al ver que la mesa
bendicen antes que coman:
«¡Para ellos pan a Dios piden
y para mi... ni borona!».



20. Antonio María Lecuona (1831-1907)
Una limosna
Óleo sobre lienzo. 152 x 165 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 08/247



21. Antonio María Lecuona (1831-1907)
La bendición de la mesa en una casería de Vizcaya
Óleo sobre lienzo. 78,5 x 98,5 cm
Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria-Gasteiz



22. Antonio María Lecuona (1831-1907)
Aldeana vizcaína en el mercado, 1871
Óleo sobre lienzo. 93 x 75 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/146

Esta escena de comunión familiar con la que concluye sería la que empujaría a Lecuona a pintar *La bendición de la mesa en una casería de Vizcaya* (c. 1871), ejecutada cuando ya se encontraba establecido en Bilbao. El padre, la madre y el niño de *Una limosna* protagonizan la nueva obra, reunidos en torno a la mesa con otros miembros de la estructura familiar aldeana (abuelos, ¿tías?), en un espacio compartido por bestias y hombres. El pintor respetó su vestuario a fin de proporcionar una coherencia narrativa a ambas obras, acorde a la continuidad que tenían en el poema. De hecho, el final chistoso de éste está también recogido en el cuadro —la anhelante mirada del perro a su amo—, pero pasa desapercibido por el aura sacralizadora de la escena.

Protagonizadas por buenas familias cristianas, ambas obras pasan el costumbrismo por un tamiz idealizador. En definitiva, el gesto caritativo de la madre y la rutina de la familia que ora unida resumen la transmisión de unos valores cristianos en la sociedad rural, esto es, el fundamento de la pervivencia del mundo tradicional que Trueba y Lecuona ensalzaron. En ese sentido, tres años después, en el contexto de la guerra carlista, Trueba se sirvió de *La bendición...* —de una forma un tanto ingenua, todo hay que decirlo— para ejemplificar

la bondadosa docilidad campesina frente a los ataques que entonces le dirigía el sector liberal: «Hay un hermoso y tierno cuadro del pintor vascongado D. Antonio de Lecuona, que representa la bendición de la mesa en un humilde hogar de los hermosos valles nativos del artista y del escritor que al artista recuerda con cariño de hermano. ¡Quién creerá al ver aquel cuadro, que ofrece el tipo real de la familia vasco-cántabra, que hay plumas que retratan á aquella familia como compuesta de fanáticos salvajes, refractarios á toda cultura y desnudos de toda virtud!»¹⁶². De cualquier manera, las alabanzas a las obras de Lecuona por retratar las sencillas y patriarcales costumbres del campesinado fueron recurrentes, e incluso inspiraron poemas o pasajes literarios de más de un autor.

Además de las citadas obras de composición, realizó otras en las que aparecen figuras individuales tratadas con un interés pintoresco. A este grupo pertenecen dos de sus piezas más bellas, *Aldeana vizcaína en el mercado* (1871) [fig. 22] y *Aldeana bajando de Begoña* (c. 1876-1880), que no escapan a su habitual sobriedad cromática, pero revelan un mayor esmero en el dibujo y la pincelada. La primera muestra a una aldeanita que ofrece su vendeja en el mercado de la Plaza Vieja, frente a la iglesia de San Antón y a su antiguo puente. El asunto le permitió desarrollar un espléndido bodegón de alimentos, animales y cacharros de loza y metal, que evidencia la honda huella dejada en él por la pintura del Siglo de Oro español durante las innumerables horas pasadas en el Museo del Prado. La joven que le sirvió de modelo podría ser la misma que va camino del mercado en *Aldeana bajando de Begoña*, pintada en algún momento cercano a su regreso a Bilbao tras la guerra carlista (todavía se aprecian los efectos de la contienda sobre la espadaña del santuario begoñés). La pieza permite entender a Lecuona no exclusivamente como creador de arquetipos, sino también como adaptador de los concebidos por otros, ya que la postura de la campesina, con una cesta sobre la cabeza y otra a la cadera, revela una filiación con aquella de la litografía *De las cercanías de Bilbao* de Bringas.

Por último, su acercamiento al costumbrismo vasco se completa con ingenuos chistes pictóricos, de los que es un ejemplo *Camino del molino* (1881): una pareja de aldeanos trata inútilmente de hacer andar al burro que conduce al molino, que ha elegido las vías del tren como inapropiado lugar para detenerse con terquedad. La comicidad se acrecienta con la angustiosa aparición de una locomotora al fondo, que revela lo apremiante de sus desesperados intentos. La figuración de la escena es absolutamente irreal. Los personajes aparecen hasta tal punto caricaturizados que traen a la memoria las palabras del crítico con el que comenzábamos este capítulo, empeñado en censurar aquellos «aldeanos falsificados, máscaras de Carnaval, muñecos con trajes de campesino». No cabe duda de que *Idilio en Arratia* de Guinea supuso un progreso formal respecto a las obras de su maestro, aunque en lo argumental permanecía todavía anclado en una narrativa heredada de aquél.

162 Antonio de Trueba. *Mari-Santa : cuadros de un hogar y sus contornos*. [Madrid] : A. de Carlos e Hijo, 1874, p. 178.

3

Del retrato al paisaje pasando por la pintura de historia y religiosa. Géneros secundarios en la obra de Lecuona

Producto de su siglo, Lecuona trabajó prácticamente todos los géneros que estuvieron en boga durante la segunda mitad del XIX. En mayor o menor medida, pintó retratos, paisajes, bodegones, alegorías, pintura religiosa y de historia, aunque en ninguno de ellos alcanzaría la importancia que su carácter pionero le concedió en el costumbrismo.

El retrato no es en él un género secundario en lo cuantitativo, pero sí en los aportes cualitativos que realizó al mismo. Aunque comenzó a trabajar en su etapa madrileña, fue durante la década de 1870 y parte de la de 1880 cuando, junto a Ramón Elorriaga y Juan de Barroeta, se erigió en el principal retratista de una burguesía vizcaína deseosa de exteriorizar su creciente prestigio social. No obstante, fue un afán que se tradujo en resultados limitados. Para sus retratos Lecuona se basó en las fórmulas veristas aprendidas de Federico de Madrazo en Madrid, aunque al ser ejecutados para una clientela bastante más humilde que la de aquél, se mueven también en coordenadas mucho más modestas y redundantes. El despliegue escenográfico es limitado, casi inexistente, y, por lo general, se adecúan al formato de busto recortado sobre un fondo neutro. Para la construcción de la figura adopta un modelado contrastado entre zonas de luz y sombra que revela soluciones aprendidas de la escuela española del siglo XVII en el Museo del Prado.

En oposición a la figuración antinaturalista de varios de sus cuadros de costumbres, sorprende la solvencia realista con la que capta las fisonomías de sus modelos. En este sentido, destacan varios ejemplos familiares, como los retratos de su esposa, Justina Echeverría (c. 1869-1870, c. 1873 y 1899), el de su hijo Félix (c. 1900) o sus autorretratos (1873 y 1899)¹⁶³.

Por lo atípico del formato, es también muy interesante *Retrato de la familia Lecuona-Echeverría* (c. 1874-1876) [fig. 23], en el que la composición de *Las meninas* le sirve de inspiración para construir una presentación de su universo familiar. De izquierda a derecha, aparecen Justina Echeverría, Adelaida –sentada sobre las rodillas de su madre–, María Visitación –dedicada a la costura–, el pintor frente al caballete, una sirvienta trayendo una taza de chocolate al fondo y Ramón, el mayor de los hijos, que posa su pie derecho sobre el brasero, imitando el gesto de Nicolasito Pertusato en el original de Velázquez. Sobre la mesa en la que se apoya este último encontramos información sobre las aficiones literarias y musicales del autor, encarnadas por una fila de libros y una flauta, y en las paredes, varias de sus obras más conocidas. De nuevo comenzando por la izquierda, una *Inmaculada Concepción* y *Costumbres vascongadas*, y debajo de ellas, *Coloquio entre dos bebedores*; a ambos lados de la puerta, dos retratos, masculino y femenino; y en la pared de la derecha, *Una limosna*. Curiosamente, la configuración de la escena huye del naturalismo propio de sus retratos para volver a esas figuras un tanto irreales y exánimes que habitan sus cuadros de composición. Irrealidad a la que contribuye la amplitud con la que distribuyen las masas de color, que redundan en un resultado acartonado.

163 El último de sus autorretratos conocidos concuerda con la descripción que del artista realizó Pilar de Zubiaurre: «El viejo pintor era de elevada estatura, de noble porte. Sus blancos cabellos, que fueron rubios, eran finos y sedosos. Tenía unos ojos azules, de ese azul intenso y claro [...]. Eran vivos y brillantes al mirar, y socarrones y maliciosos al través de sus espejuelos montados en oro, cuando relataba graciosas anécdotas y viejas historias, de las que recordaba gran número y que sabía contar con pulcro e irresistible gracejo. Siempre vestía de negro, limpia y cuidada la blanca camisa de amplio cuello, cerrado por una corbata en lazo descuidado, y una antigua y labrada cadena de oro cruzaba su chaleco de bolsillo a bolsillo. Usaba bigote largo y una pequeña perilla». Véase Pilar de Zubiaurre. «La casa del pintor» en *Euzko-Deya*, México D.F., n.º 71, abril de 1946, p. 4. Reproducido en Iker González Allende (ed.). *Pilar de Zubiaurre : evocaciones : artículos y diario, 1909-1958*. Donostia : Saturrarán, 2009, pp. 168-172.



23. Antonio María Lecuona (1831-1907)
Retrato de la familia Lecuona-Echeverría
 c. 1874-1876
 Óleo sobre lienzo. 68 x 84 cm
 Colección particular

Produce un efecto muy similar el retrato más conocido de los que pintó de José María Iparraguirre [fig. 24]. No el primero, de 1877, que seguía la fórmula de hacer surgir el rostro de la figura de un fondo en sombra, sino el de 1890, ejecutado cuando casi se cumplía una década de la muerte del modelo. La intención de recrear una escenografía simbólica que envolviese al autor del *Guernicaco Arbola* en una mística fuerista le restó la cercanía del precedente. No obstante, logró una obra que, con el transcurrir de los años, se tornaría icónica: Iparraguirre, prematuramente envejecido, de larga barba blanca y vestido de aldeano, sostiene su guitarra frente al árbol de Gernika y la Casa de Juntas de Gernika.

En cuanto a su acercamiento a la pintura religiosa, adolece de la misma desorientación que caracterizó el género durante la segunda mitad de la centuria¹⁶⁴. Como a muchos de sus contemporáneos, le faltó saber qué vía seguir y transitó entre la frialdad del idealismo y el estatismo de las fórmulas puristas (*Santa Cecilia*, c. 1881), los recuerdos de soluciones de la escuela española del siglo XVII (*San Ignacio*, 1874) y la contaminación de los modos de hacer de la pintura de historia, lo que se tradujo en una producción carente de religiosidad, de carácter devocional. A este último ascendente se deben *San Ignacio herido en la heroica defensa del Castillo de Pamplona* (1884) [fig. 12] y *San Ignacio herido* (c. 1884-1885), que con su puesta en escena y estudiada reconstrucción de la época se sumaron a la tendencia de convertir las vidas de santos en pintura de historia. Por otra parte, la primera de las dos obras tiene el interés añadido de contar con la segunda más temprana de las aportaciones a la iconografía unamuniana, ya que su discípulo y vecino posó para el personaje del médico que atiende al Íñigo soldado.

164 José Álvarez Lopera. «La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX» en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, n.º 1, primer semestre de 1988, pp. 81-120.



24. Antonio María Lecuona (1831-1907)
Retrato de José María Iparraguirre, 1890
 Óleo sobre lienzo. 135 x 96 cm
 Urretxuko Udala-Ayuntamiento de Urretxu, Gipuzkoa



25. José Salís (1863-1927)
Defensa del Hirnio por los vascos, reproducido en *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*, 2 de octubre de 1887, n.º 361, p. 661

Los pasajes sobre los orígenes de la vocación de San Ignacio son, que sepamos, lo más cerca que estuvo del género histórico. El propio Unamuno dejó claro que «a Lecuona no se le ocurrió, que yo sepa, ningún Rey Monje, o Robos de las Sabinas, o Invasión de los Bárbaros, o Muerte de Lucrecia. [...] El buen Lecuona no se rindió ante aquella desoladora galerna antiartística y mantuvo, a su modo, el sentimiento de una pintura íntima y directa. Y en eso fue honradísimo»¹⁶⁵. No obstante, la descripción que Trueba hizo de la casa de uno de sus personajes, Mari-Santa, entra en contradicción con esta aseveración: «Cosas de la pobre mamá eran otros cuadritos, obra del mismo pintor vascongado [Lecuona], que representaban escenas, nobles y heroicas de la historia de Vizcaya, y contenían retratos de vizcaínos ilustres»¹⁶⁶. Queda claro que hay que acoger la información con la debida reserva por tratarse de una ambientación literaria.

Lecuona, en cambio, sí hizo una incursión en el género seudohistórico con el mencionado *Etcheko jauna* (c. 1883). A pesar de que hacía más de una década que se sabía que el pretendido cantar de gesta en el que se inspiraba, el *Canto de Altabizcar*, era una falsificación realizada por el escritor bayonés Eugène Garay de Monglave¹⁶⁷, en estos años finales del siglo todavía había quienes se empeñaban en atribuirle un origen ignoto. En 1880 Vicente Arana y Arturo Campión lo calificaron de anónimo y antiquísimo, y en 1883, a raíz

¹⁶⁵ Miguel de Unamuno. *Mi bochito*. Bilbao : El Tilo, 1998, pp. 164-165.

¹⁶⁶ Antonio de Trueba. *Mari-Santa : cuadros de un hogar y sus contornos*. [Madrid] : A. de Carlos e Hijo, 1874, p. 59.

¹⁶⁷ «La tradición oral vasca no conserva memoria alguna de la batalla. En 1835 se publicó un cantar apócrifo, *Altabizcarreco Cantua* ("El Cantar de Altabizkar"), que narra la gesta desde el punto de vista de los vascones. Su autor, el bayonés Eugène Garay de Monglave [...]. En 1869, J.E. Blade denunció la impostura y observó que el poema estaba inspirado en los cantos ossiánicos de Mcpherson». Véase Jon Juaristi. *El linaje de Aitor*. Madrid : Taurus, 1998, p. 56.

de la presentación del cuadro de Lecuona en sociedad, Trueba demostraba la misma ceguera al exclamar con incredulidad «que de tal modo se ha dudado de su autenticidad, que hasta ha habido quien le suponga obra de nuestro siglo»¹⁶⁸.

De cualquier manera, la prensa prestó entonces una especial atención a la nueva obra, dada la relevancia que, tras la derogación de los fueros en 1876, y en especial durante los años ochenta, se concedió a la literatura postromántica de corte legendario, generadora a su vez de una numerosísima y mediocre prosa y poesía amateur que inundó las publicaciones periódicas y los certámenes literarios locales. Los artistas no permanecieron al margen de esta corriente, aunque bien es cierto que no tuvo en ellos la importancia que se ha querido ver posteriormente. Fueron varios los pintores y escultores que se dejaron inspirar por esta literatura solemne y recrearon glorias patrias o hechos de escaso fundamento histórico, en los que en muchos casos estaba implícita la idea de defensa de la independencia del pueblo vasco frente a injerencias externas, pero con una intención de vindicación foralista antes que separatista. En esta línea se mueven las obras dedicadas a la figura del legendario primer señor de Bizkaia, Jaun Zuria, por Guinea, Segui o Salazar en 1882, *Defensa del Hirnio por los vascos* de José Salís en 1887 [fig. 25] o el *Etcheko jauna* de Lecuona.

Por otra parte, aunque sus cuadros dedicados a la figura de Carlos VII no sean pintura de historia en un sentido académico, con el tiempo se han convertido en testimonios de diferentes hechos históricos. Cierto es que la validez de su autenticidad puede quedar en entredicho por el carácter ensalzador de la figura del pretendiente, al servicio de cuya causa puso sus pinceles Lecuona.

Podría pensarse que la derrota carlista pudo hacer flaquear la «entereza» de sus convicciones políticas, pero quedaron intactas en ese nostálgico empedernido que era Lecuona. Años después de la capitulación, no trató nunca de esconder su posición ideológica, como ilustran las palabras de Pilar de Zubiaurre, que lo recordaba como «ferviente y gran admirador de don Carlos y cuando relataba alguna acción de la última guerra carlista se enardecía y su fino cutis rosado se enrojecía y fulguraban sus ojos de entusiasmos»¹⁶⁹; o de Maeztu: «Pintor de cámara del Pretendiente, el declinar del carlismo entenebrecía sus días. Aun recordamos la desolación de Lecuona al día siguiente de unas elecciones de concejales, perdidas por su partido. Él, que había visto cazar vencejos a Montemolín y tenido los papeles de los músicos cuando niño en la boda de Carlos V con la princesa de Beira, en Azcoitia, su pueblo, sufría la muerte de la causa que llenó su vida»¹⁷⁰.

Por último, el paisaje fue uno de los géneros a los que menos esfuerzos dedicó y en el que logró resultados plásticos más discretos, pero de los que más interés tiene por su alto valor documental para conocer el Bilbao previo a su expansión urbanística. Los dos ejemplos más notables son *Camino de sirga del Campo Volantín* y *los Astilleros de la Salve* (c. 1869) y *Vista de Abando y los Astilleros de Arana* (c. 1870) [fig. 4].

168 Antonio Trueba. «El canto de Altabizcar. II y último» en *El Noticiero Bilbaíno. Hoja literaria* n.º 176, Bilbao, 6 de agosto de 1883.

169 Pilar de Zubiaurre. «La casa del pintor» en *Euzko-Deya*, México D.F., n.º 71, abril de 1946, p. 4. Reproducido en Iker González Allende (ed.). *Pilar de Zubiaurre: evocaciones: artículos y diario, 1909-1958*. Donostia: Saturrarán, 2009, pp. 168-172.

170 «Lecuona» en *La Noche: diario de última hora*, Bilbao, 30 de diciembre de 1924, p. 1.

Maestro de artistas

La dedicación a la docencia es una de las facetas más relevantes de Lecuona. Su vocación se inició en los años cincuenta en Madrid, para desarrollarse en diferentes centros de Bilbao hasta comienzos de la siguiente centuria. Comenzó, por tanto, con la obtención de la plaza de primer dibujante del Museo de Ciencias Naturales en 1857. Como ya se ha explicado en el apartado biográfico, entre sus obligaciones estaba la dirección de la clase de dibujante científico que iba a crearse en el centro, aunque nada más sabemos de cómo se desarrolló en la misma durante los nueve años que permaneció en aquella institución. Por contra, sí hay numerosa información sobre su docencia a partir de que se estableciese en Bilbao en 1869. Al margen de su academia particular, que veremos a continuación, prestó sus servicios en diversos centros escolares. Ya en 1876, Trueba, refiriéndose a sus primeros cuatro años en la Villa, afirmó que «trabajaba sin descanso [...] dando lecciones de dibujo en varios colegios y en una academia que tenía en su casa»¹⁷¹, dedicación a la que regresó tras el paréntesis de la guerra carlista. De estos centros únicamente se ha podido identificar el denominado Colegio de doña Pilar (en el que estuvo al menos a comienzos de los años ochenta) y el Instituto Vizcaíno, en el que se hizo cargo de la plaza de auxiliar de la clase de dibujo lineal, de adorno y de figura desde septiembre de 1883. El nombramiento le reunió con su antiguo maestro y titular de la asignatura, Cosme Duñabeitia, en sustitución del hijo de éste, Ceferino, que tuvo que abandonar el puesto por motivos de salud tras un único año en el instituto¹⁷². Lecuona ejerció de ayudante suyo hasta su retiro en 1889, y a partir de esa fecha lo sería de su sustituto, Eustasio Zarraoa¹⁷³.

Es difícil precisar qué discípulos compartió con Duñabeitia primero y con Zarraoa después durante esos años. Las memorias del centro recogen los nombres de los que eran premiados en los exámenes finales de cada curso, y la gran mayoría de aquellos que mostraban las mejores aptitudes para el dibujo durante la enseñanza secundaria no lo cultivaron en su madurez más que como una mera afición. Pocos hicieron del arte su profesión, y de ellos sólo he logrado identificar un puñado de nombres: Juan José Echaniz, que obtuvo un segundo premio en dibujo del yeso en el curso 1884-1885¹⁷⁴, y que compaginaba su formación con la que recibía en la academia particular de Lecuona; Juan Chávarri, con una mención en la misma asignatura del mismo curso que el anterior y premio en metálico en dibujo lineal en 1891-1892¹⁷⁵; e Higinio Basterra, con un premio en dibujo de figura en 1890-1891¹⁷⁶ y una mención en copia del yeso en 1891-1892.

La labor docente verdaderamente fundamental de Lecuona fue la desarrollada en su academia, en la que, al ser el único director de las clases, pudo tener una mayor influencia sobre sus discípulos de la que, en principio, cabe esperar que tuviera en el instituto, donde estaba supeditado a las directrices del titular de la asignatura. Durante sus tres décadas de funcionamiento fueron muchos los discípulos que tomó, de los que he logrado identificar a diecinueve, que presentaré de forma cronológica.

171 Antonio de Trueba. «El cuadro de Lecuona» en *La Época*, Madrid, 19 de febrero de 1876, p. 1.

172 *Memoria sobre el estado del Instituto Vizcaíno de Segunda Enseñanza, durante el curso de 1882 a 1883* por Juan Pérez Malumbres. Bilbao : Imp. Lit. y Lib. de Juan E. Delmas, 1884, p. 6.

173 Durante el tiempo que la cátedra estuvo vacante hasta la llegada de Zarraoa el 23 de julio de 1889, la clase fue dirigida por Lecuona. Véase *Memoria acerca del estado del Instituto Vizcaíno de Segunda Enseñanza, durante el curso de 1890 a 1891 leída en la apertura del de 1891 a 1892* por Julián Irurozqui y Palacios. Bilbao : Est. Tipográfico de la Viuda de E. Calle, 1891, p. 6.

174 *Memoria acerca del estado del Instituto Vizcaíno de Segunda Enseñanza, durante el curso de 1884 a 1885* por Juan Pérez Malumbres. Bilbao : Tip. y Lib. de Agustín Emperaille, 1889, p. 36.

175 *Memoria acerca del estado del Instituto Vizcaíno de Segunda Enseñanza, durante el curso de 1891 a 1892 leída en la apertura del de 1892 a 1893* por Fernando Alonso y León Zegrí. Bilbao : Est. Tipográfico de la Viuda de E. Calle, 1892, p. 15.

176 *Memoria acerca del estado del Instituto Vizcaíno de Segunda Enseñanza, durante el curso de 1890 a 1891 leída en la apertura del de 1891 a 1892* por Julián Irurozqui y Palacios. Bilbao : Est. Tipográfico de la Viuda de E. Calle, 1891, p. 26.

Como tantos detalles de la vida de Lecuona, resulta imposible concretar los verdaderos motivos de su marcha a Bilbao más allá de la genérica explicación ofrecida por Trueba –completamente lógica– de que aquí tenía más facilidades que en Azepeitia para ganarse el sustento de su familia con la práctica de su profesión. Ello no permite asegurar la sospecha de que su traslado pudo estar mediatizado por un ofrecimiento de Ramón de Elorriaga de, en cierta manera, traspasarle la academia particular que regentaba en el número 7 de la calle de la Cruz. En algún momento de comienzos de 1870, Lecuona ocupó el que había sido el domicilio de Elorriaga en el cuarto piso de esa dirección y mantuvo la academia en el quinto. El principal cronista de aquel centro fue Unamuno, vecino y habitual de las lecciones del nuevo maestro en la década de los setenta: «El estudio de Lecuona estaba en el piso más alto, especie de bohardilla, de la casa misma en que yo he vivido en Bilbao desde la edad de un año hasta la de veintisiete. Allí es donde aprendimos los rudimentos del dibujo y aun de la pintura los más de los bilbaínos de mi tiempo que los hemos cultivado, poco o mucho, ya como aficionados, ya como profesionales...»¹⁷⁷.

Al hacerse cargo de la academia se hizo cargo igualmente de aquellos alumnos que Elorriaga instruía hasta su marcha a Madrid. Entre ellos estaban Mamerto Seguí y Anselmo Guinea, y es posible que también Adolfo Guiard, aunque hasta la fecha no se han vinculado sus inicios a Elorriaga. Dos jóvenes vecinos del mismo portal, primos entre sí, asistieron igualmente al centro durante sus primeros años de andadura: Miguel de Unamuno, vecindado en el segundo piso, y Telesforo de Aranzadi, en el primero, y cuyos padres dirigían además la confitería La Vergaresa en un local del mismo número 7. Unamuno dejó escrito que «fue en el estudio de Lecuona donde conocí a Adolfo Guiard, como conocí allí a Anselmo Guinea, los dos mayores que yo...»¹⁷⁸, por lo que no cabe duda de que fue de los primeros discípulos a los que instruyó.

Esta primera fase duró hasta finales de 1873, cuando Lecuona abandonó Bilbao poco antes de que comenzara el sitio carlista. La segunda, la que se extendería hasta el cierre definitivo motivado por su traslado a Ondarroa en 1901, empezó el 16 octubre de 1876¹⁷⁹ con la reapertura de la academia a los pocos meses de volver a instalarse en la Villa. No regresaron a sus lecciones ni Guiard, ni Seguí, ni Guinea. El primero estaba continuando su formación en Barcelona¹⁸⁰, el segundo en Madrid desde ese mismo año¹⁸¹, y Guinea, que lo había hecho en Madrid entre 1874 y 1875, y en Roma entre esta última fecha y 1876, estaba ya de vuelta en Bilbao y a punto de abrir su propio estudio.

En cambio, sí volvieron sus vecinos. Es probable que Aranzadi aprovechase junto a él el año que le restaba hasta su traslado a Madrid en el otoño de 1877 para comenzar sus estudios de Farmacia, que compaginó con una regular asistencia a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado entre ese año y 1883¹⁸². Por contra, Unamuno permaneció ligado a la academia hasta finales de la década. Allí pudo ver a Iparraguirre asistir a las sesiones de posado para su retrato¹⁸³ en diciembre de 1877 y tratar a otros de los discípulos que se incorporaban, caso de Francisco Durrio, que aprendió con Lecuona entre 1878 y 1880¹⁸⁴.

177 Miguel de Unamuno. *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid : Alianza Editorial, 1998, pp. 124-125 (1ª ed.: Madrid, 1908).

178 Miguel de Unamuno. *Mi bochito*. Bilbao : El Tilo, 1998, pp. 164-165.

179 *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 11 de octubre de 1876, p. 3.

180 Javier González de Durana. *Adolfo Guiard : el primer artista moderno*. Bilbao : Muelle de Uribitarte Editores, 2009, p. 23.

181 Archivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, Madrid. Fondo de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, Caja 174-2. Calificaciones del curso 1876-1877.

182 *Ibid.* Calificaciones de los cursos entre 1877 y 1883.

183 «Y entonces conocí a Iparraguirre, cuando vuelto de América iba al estudio de Lecuona a que éste le retratase. ¡Y con qué honda emoción veíamos pasar a aquel hombrón legendario, con su larga barba y sus largas melenas blancas!». Véase Miguel de Unamuno. *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid : Alianza Editorial, 1998, p. 129 (1ª ed.: Madrid, 1908).

184 Miriam Alzuri ; María Amézaga. «Cronología» en *Francisco Durrio, 1868-1940 : sobre las huellas de Gauguin*. [Cat. exp.]. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2013, pp. 235-254. El propio Unamuno afirma que conoció a Durrio en el estudio de Lecuona. Véase Miguel de Unamuno. *Mi bochito*. Bilbao : El Tilo, 1998, p. 165.



26. Macario Marcoartu (1858-1905)
Don Miguel de Unamuno, c. 1876-1878
 Lápiz negro y carboncillo sobre papel. 41,5 x 27 cm
 Casa Museo Unamuno, Universidad de Salamanca

Otros de los habituales durante esta década de los setenta fueron Macario Marcoartu, Enrique Salazar y Juan Carrouche¹⁸⁵, que es posible que estuvieran incluso durante la primera etapa de la academia. Marcoartu permanecería junto al maestro hasta que en el otoño de 1878 se decidiese a ampliar sus estudios de pintura en la Escuela Especial de Madrid¹⁸⁶. De hecho, es probable que en torno a este año¹⁸⁷ dibujara el retrato de un lampiño Unamuno [fig. 26] que constituye la primera aportación a la extensa iconografía del escritor; una obra que debe entenderse en el contexto de la convivencia entre discípulos. Salazar y Carrouche son hoy dos pintores olvidados —especialmente el segundo—, que en los primeros años de la década siguiente se encontraban ya estudiando fuera de Bilbao: el primero junto a Casto Plasencia en Madrid y el segundo en París.

Sólo Manuel Losada obtuvo cierta fama de entre los discípulos que Lecuona instruyó a comienzos de los años ochenta. Llegó en 1882¹⁸⁸, por lo que debió de coincidir con los otros dos que he documentado para ese periodo: Florentino Jaureguibeitia y Juan José Echaniz. Cuando el primero comenzó sus estudios en 1883 en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao continuó acudiendo a la academia hasta su marcha a Madrid en 1885¹⁸⁹, por lo que tuvo que tratar allí a Echaniz. Éste, posterior pensionado de la Diputación de Gipuzkoa,

185 Enrique Salazar y Juan Carrouche son identificados como discípulos de Lecuona en diversos artículos contemporáneos. Entre otros, en «Los pintores antiguos» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 1 de septiembre de 1882, pp. 1-2.

186 Archivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, Madrid. Fondo de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, Caja 174-2. Calificaciones del curso 1878-1879.

187 El dibujo ha venido datándose en 1880, pero muy probablemente sea varios años anterior, de en torno a 1876-1878.

188 José Antonio Larrinaga. *Manuel Losada, 1865-1949: catálogo razonado: óleos, pasteles, dibujos*. Bilbao: ASECAV, Asociación para el Estudio y Catalogación de los Artistas Vascos: Galería Mun, 2004, pp. 14 y 22.

189 «Durante algunos años fue el citado joven discípulo del conocido pintor de la localidad señor Lecuona». Véase «Joven aplicado» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 23 de julio de 1886, p. 2. Que continuó en la academia de Lecuona hasta su marcha a Madrid se afirma en «Gacetillas» en *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 25 de julio de 1886, p. 2.

estudió con Lecuona entre 1883 y 1885, según expresó el propio maestro en un certificado que le expidió al finalizar su formación junto a él¹⁹⁰. A finales de la década, en 1888, acogió de nuevo a Aranzadi para ayudarle a preparar las oposiciones a dibujante científico del Museo de Ciencias Naturales de Madrid¹⁹¹, que ganaría ese mismo año, y en 1889 comenzó su formación junto a él Álvaro Alcalá Galiano¹⁹². En algún momento cercano llegaría también el futuro escultor Miguel García Salazar, a quien, tras modelar a los 11 años de edad una figura sin ninguna preparación previa, su familia decidió proporcionarle los primeros fundamentos artísticos bajo la dirección del maestro guipuzcoano¹⁹³.

Otro de los que vivió el cambio de década formándose en la academia fue Benito Barrueta. Puede que llegara antes de 1890, pero al menos se puede concluir que ese año estaba integrado en su dinámica, ya que en él está fechada y firmada una copia de *Coloquio entre dos bebedores* de Lecuona. En 1892 ingresó Alberto Arrúe¹⁹⁴ y en 1896 su hermano, José Arrúe¹⁹⁵. También en esta década, sin que podamos sospechar años concretos, la frecuentó Pedro Guimón, en quien Lecuona debió de ver cierto talento para la pintura. Como recordara el propio arquitecto años después, «aconsejado por los que fueron mis profesores de dibujo, Lecuona y Anselmo Guinea (padre), que veían en mi disposiciones naturales para abrazar su misma profesión...»¹⁹⁶.

El último discípulo del que tenemos constancia es Gustavo de Maeztu, que, dado que su familia se estableció en Bilbao a mediados de los noventa, tuvo que ser de los que se incorporó en los años de entre siglos. Todo indica que pudo ser también de los últimos que permanecían en la academia cuando ésta cerró, ya que la fecha en la que Lecuona se retiró a Ondarroa coincide con el comienzo de su aprendizaje bajo el magisterio de Manuel Losada. Al propio Maeztu se pueden atribuir los recuerdos sobre la academia y su configuración desgranados en un homenaje a su condiscípulo José Arrúe en 1924¹⁹⁷:

Tenía don Antonio el estudio en un quinto piso de la casa, en la calle de la Cruz, donde vivían la madre de D. Miguel de Unamuno –su discípulo–, y Malumbre, el catedrático del Instituto. En una primera habitación copiaban figuras del yeso los alumnos. De vez en cuando, don Antonio se sentaba en la banqueta del discípulo y corregía finamente con el lápiz conté y el difumino. En otra segunda sala, más grande, estaban los que copiaban pinturas al óleo. Había señoritas muy amables y dispuestas entre los pintores. Un retrato de Iparraguirre ocupaba el testero de la izquierda. A la derecha, en la gran pared del fondo, «El Aurreku», gran cuadro del maestro, que el jurado en alguna exposición bilbaína de la época no estimó debidamente. Y después venía otra habitación pequeñita, iluminada por grandes ventanales a un patio.

A las cuatro y media, don Antonio, que habitaba el cuarto piso, subía de tomar chocolate y se encerraba en la habitación pequeñita. Apenas pintaba ya don Antonio. Salían, en cambio, de su camarín los sonidos musicales melancólicos del pequeño armonium, arrancados amorosamente. Sobre el instrumento, se veía el retrato grabado de don Valentín de Zubiaurre, maestro de la Real Capilla –padre de los Zubiaurres–, dedicado a Lecuona por su grande amigo y paisano.

190 «Certifico que D. Juan José Echaniz de 21 años de edad y natural de Zumaya (Guipúzcoa) ha venido dedicándose al arte de la Pintura bajo mi dirección por espacio de dos años». El documento va fechado el 1 de septiembre de 1885. Véase «Noticias generales» en *Diario de San Sebastián*, San Sebastián, 5 de noviembre de 1885, p. 2.

191 Ángel Goicoetxea Marcaida. *Telesforo de Aranzadi : vida y obra*. San Sebastián : Sociedad de Ciencias Aranzadi, 1985, p. 42.

192 *Alvaro Alcalá-Galiano Vildósola : Arratiara begira : dibujos, apuntes y pinturas de sus estancias en Igorre y Arratia*. [Cat. exp.]. Igorre (Bizkaia) : Ayuntamiento, Casa de Cultura de Igorre = Udala, Igorreko Kultur Etxea, 2006, pp. 25 y 109.

193 «Basamortua» en *Euskalzale : edergaridun albistaria*, Bilbao, 7 de julio de 1898, p. 209.

194 José Antonio Larrinaga. *Los cuatro Arrúe : artistas vascos*. Bilbao, 1990, p. 20. En un artículo de 1906 se afirma igualmente que «las primeras lecciones de dibujo las recibió al trasponer la infancia, en el taller de don Antonio de Lecuona y en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao». Véase «De Arte. Impresiones» en *Euzkadi*, Bilbao, 1906, p. 297.

195 José Antonio Larrinaga. *Los cuatro Arrúe : artistas vascos*. Bilbao, 1990, p. 82.

196 José Iribarne. *El arquitecto Pedro Guimón y las modernas orientaciones pictóricas en el País Vasco*. Bilbao : Imp. de la Viuda e Hijos de Hernández, 1922, pp. 13-14.

197 «Lecuona» en *La Noche : diario de última hora*, Bilbao, 30 de diciembre de 1924, p. 1.



27. Miguel de Unamuno (1864-1936)
 Copia de «El brindis», c. 1876-1880
 Óleo sobre lienzo. 27,5 x 35,5 cm
 Casa Museo Unamuno, Universidad de Salamanca



28. Miguel de Unamuno (1864-1936)
 Copia de «Coloquio entre dos bebedores», c. 1876-1880
 Óleo sobre lienzo. 39 x 48 cm
 Casa Museo Unamuno, Universidad de Salamanca

No cabe duda de que los alumnos de Lecuona aprendían a soltar la mano y se iniciaban en el dibujo y la pintura, pero su sistema pedagógico permanecía anclado en la tradición. Se basaba en la fórmula académica de grados, en la que el alumno comenzaba reproduciendo al carboncillo diferentes partes anatómicas extraídas de estampas para avanzar a la copia de vaciados de yeso, y de aquí a la aguada y a la transcripción al óleo de fragmentos de cuadros a su vez copiados por Lecuona en su juventud o de originales suyos. En el texto precedente Maeztu da ciertas pistas sobre el funcionamiento de las clases, pero quien ofrece las descripciones más jugosas es de nuevo Unamuno:

Aún flotan en mi memoria numerosas figuras de *cabezas de estudio* que copié en aquel bohardillón, y no pocas veces al visitar museos me he encontrado en cuadros célebres con algunos de esos mis viejos conocidos. [...] En la clase de dibujo, como en las del Instituto, todo el interés dramático, vital, estribaba en el paso de unos grados a otros. «¿Cuándo me pondrán a yeso?» y estando ya en yeso: «¿cuándo me pondrán a la aguada?» y al andar ya a la aguada: «¿cuándo me pondrán al óleo?». Tal era el proceso. Guardo una vaga memoria de cuando de la copia de modelos me pasó don Antonio al yeso, trasladándome de habitación. Tenía ahora que aprender a ver las sombras ayudándome para ello no pocas veces del tacto y de la reflexión. Porque, en efecto, donde el yeso hacía un entrante o un saliente, por leves que fuesen, tenía que haber una sombra, por tenuísima que la supusiésemos, nos decía el maestro. Y esto era sombrear a cálculo. Pasé luego del yeso al óleo —de la aguada no me acuerdo— pero, francamente, el color se me resistía [...]. Allí, en su estudio, copié unas cuantas copias que él, en sus años de aprendizaje, había sacado de fragmentos de cuadros célebres —de Rubens, de Velázquez, etc., etc.— pero sobre todo copié cuadros suyos, del mismo Lecuona.¹⁹⁸

Unamuno conservó durante toda su vida dos de esas copias (actualmente en la Casa Museo Unamuno, Salamanca). Ambas reproducen con una ingenuidad infantil *El brindis* y *Coloquio entre dos bebedores* [figs. 27 y 28]¹⁹⁹, dos de las pinturas a las que más acudieron sus discípulos en busca de modelos. De hecho,

198 Miguel de Unamuno. *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid : Alianza, 1998, pp. 124-125 (1ª ed.: Madrid, 1908).

199 En el inventario de la Casa Museo Unamuno figuran con los títulos de *Escena vasca I* y *Escena vasca II*, respectivamente, y con una datación que creo errónea (1880-1885). Se podría afirmar, casi con seguridad, que son anteriores a 1880.



29. Mamerto Segui (1862-1908)
Jugadores de cartas, 1878
Óleo sobre lienzo. 25 x 34 cm
San Telmo Museoa. Donostia Kultura
N.º inv. P-001013

ya he citado que existe una copia de la segunda por Barrueta (1890, colección particular²⁰⁰), pero los descendientes de Marcoartu conservan a su vez otra de la primera (c. 1876-1878, colección particular) y del retrato de Iparraguirre (c. 1878, colección particular).

Su acercamiento recurrente a la pintura del maestro, que además formaba parte del paisaje que les acompañaba a diario en sus lecciones, dejó un poso que afloró de diversas formas en sus obras futuras. Todos los que se tornaron pintores o escultores profesionales, en algún momento de sus carreras trataron el costumbrismo con evidentes recuerdos de Lecuona. Incluso Unamuno se sirvió de sus cuadros para ambientar algunas escenas, y un antropólogo como Aranzadi reconoció su deuda con ellos en la conformación de su interés por los tipos y costumbres vascos: «Lecuona, apellido al que en forma de maestro de dibujo debo los incitantes pictóricos del folklore vasco»²⁰¹.

Si pasamos a estudiar modelos concretos, *El brindis* y *Coloquio entre dos bebedores* no fueron en vano de los más copiados. El ambiente tabernario de ambos fue recreado por varios de sus discípulos. Tal vez una de las más fieles a su espíritu sea *Jugadores de cartas* (1878) de Mamerto Segui [fig. 29], con una composición claramente derivada de *El brindis*, que reúne varios de sus elementos reproducidos de forma especular. Por tanto, Segui tenía los esquemas asimilados para cuando en los ochenta le diera por los cuadros de mosqueteros reunidos en tabernas, continuadores de la tradición preciosista y, por tanto, cerrando el círculo, de la

200 Agradezco a Andone Narváez, especialista en Benito Barrueta, que me proporcionara el dato de la existencia de esta obra.

201 Telesforo de Aranzadi. «A propósito de una paridera» en *Euskalerrriaren alde : revista de cultura vasca*, San Sebastián, año IX, n.º 184, abril de 1919, p. 121.



30. Anselmo Guinea (1855-1906)
Partida de cartas, 1881
Óleo sobre lienzo. 32 x 25 cm
Colección particular



31. Anselmo Guinea (1855-1906)
La cocina de Isidro, c. 1888
Reproducido en la revista
JEL. Jaingoikua eta Lagi-Zaharra, 16 de junio de 1911



32. Francisco Durrio (1868-1940)
Projet pour cheminée. La présentation de l'enfant Jésus dans un cabaret basque
(Proyecto para chimenea. Presentación de Jesús en una taberna vasca), c. 1900
 Yeso. 89 x 100 cm
 Galerie de Bayser, París

pintura flamenca y holandesa del XVII. Pero también Guinea evocó al maestro en *Partida de cartas* (1881) [fig. 30] y, especialmente, en *La cocina de Isidro* (c. 1888) [fig. 31]; o Durrio, cuando compuso *Proyecto para chimenea. Presentación de Jesús en una taberna vasca* (c. 1900) [fig. 32].

En prácticamente todas estas obras, como en los modelos de los que parten, tiene un especial protagonismo la figura del arratiano. Unamuno recordaba cómo «lo que aprendí en el estudio de Lecuona fue a trazar el perfil del arratiano, con su gran sombrero de ala por detrás replegada, sus melenas, su pipa de barro y el ancho cuello de su camisa. ¡El arratiano! ¡El arratiano llegó a ser para nosotros un ser confinante en lo mítico, envuelto en leyenda! [...] Su influencia en los artistas bilbaínos y en general vascongados que le han sucedido, es innegable. En algún aldeano arratiano de Paquito Durrio, pongo por ejemplo, he reconocido tipos que él y yo copiamos más de una vez en el estudio de Lecuona»²⁰². Es cierto que Durrio empleó el arquetipo en más de una ocasión [fig. 33], pero está igualmente presente en la producción de muchos de sus discípulos, que llegaron incluso a viajar al valle vizcaíno para nutrirse directamente del modelo. Guinea [fig. 34], Marcoartu, José Arrúe y, muy especialmente, Alberto Arrúe y Losada lo hicieron protagonista de sus obras, y en algunos casos hasta los albores de la Guerra Civil.

Las romerías de Lecuona están conceptualmente en el origen de las de Guinea o Marcoartu [fig. 35], pero principalmente de las de José Arrúe [fig. 36]. Sus amplias panorámicas pobladas por multitudes a descubrir con detalle, resueltas a veces con soluciones compositivas similares, remiten a *Costumbres vascongadas* o a *Fiesta campestre en las inmediaciones de Durango*. Como, a su vez, a *La bendición de la mesa en una*

202 Miguel de Unamuno. *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid : Alianza Editorial, 1998, pp. 126 y 130 (1ª ed.: Madrid, 1908).



33. Francisco Durrio (1868-1940)
Arratiano, 1897
 Bronce
 Colección particular



34. Anselmo Guinea (1855-1906)
Arratianos, c. 1896
 Óleo sobre tabla. 21 x 27 cm
 Colección particular

casería de Vizcaya remiten varios de los interiores rurales que Guinea pintó a su regreso de su segundo viaje a Roma, cuando se reencontró con el costumbrismo vasco. Los recuerdos son evidentes, por ejemplo, en *Interior de un caserío* (c. 1887-1888, colección particular), que tiene por escenario la planta baja del edificio, en la que animales y campesinos comparten el espacio. Pero incluso Unamuno se sirvió del cuadro para ambientar una escena de *Paz en la guerra*, su primera novela: «Una gran pieza a ras del suelo estaba dividida en cocina y cuadra, separadas por un tabique mampara, en que por unas aberturas pasaban las vacas sus cabezas para tomar el pienso, comiendo así el ganado y sus amos en familia. [...] Mientras Domingo comía su borona en leche o sus patatas, podía rascar el testuz a las vacas, que comían junto a él, sentir los resoplidos de su aliento, verles llevar de un lado a otro del morro el maíz fresco; y ellas, cuando bendecía él la mesa, mirábanle con sus dulces ojazos húmedos, impregnados de resignación, como si quisieran tomar parte en la plegaria»²⁰³.

Las alusiones al maestro no se limitaron al tema costumbrista. Aparecen también en los tempranos acercamientos al paisaje de Guiard o Guinea, y en algunos de sus retratos de personajes populares. Guinea, por ejemplo, retrató a Iparraguirre (1877, Juntas Generales de Bizkaia) tras su regreso de América, y a Chango (1875, colección particular), el tamborilero y chistulari más conocido del Bilbao decimonónico, tres años después de que lo hiciera Lecuona. El personaje fue empleado posteriormente por Losada en una de las decoraciones que pintó para el Kurding Club y, tiempo después, para muchos de los pasteles en los que recreó la atmósfera del Bilbao romántico.

En definitiva, queda claro que Lecuona garantizó la pervivencia del género costumbrista gracias a la transmisión de modelos a sus discípulos, que hicieron suyos una serie de temas recurrentes en su producción, pero adaptados a nuevos conceptos plásticos. La prueba de que también ellos tenían interiorizada esa deuda es que en el ya citado homenaje a José Arrúe se concluyó que el alma del maestro «florece [...] en sus discípulos y por ellos se perpetúa»²⁰⁴.

203 Miguel de Unamuno. *Paz en la guerra*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 224.

204 «Lecuona» en *La Noche: diario de última hora*, 30 de diciembre de 1924, p. 1.



35. Macario Marcoartu (1858-1905)
Comida campestre, 1882
Óleo sobre lienzo. 74,5 x 110,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 82/626



36. José Arrúe (1885-1977)
Romería, c. 1920
Óleo sobre tabla. 45,8 x 56 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 82/87

