

SANTELMO

CRÓNICA DE UN CENTENARIO



mono-gráficas michelena



SANTELMO

CRÓNICA DE UN CENTENARIO



MONOGRÁFICAS MICHELENA, 10
1ª Edición 2002

CATALOGACIÓN EN PUBLICACIÓN

FORNELLS, Monserrat
AGUIRRE SORONDO, Antxon
ALONSO-PIMENTEL, Carmen
ARRETXEA, Larraitz
DUEÑAS, Germán

SANTELMO -(1.ª ed.). Donostia-San Sebastián: Michelena, 2002.-(Mono-gráficas Michelena; n.10).-202p.:il.; 21 cm.
ISBN: 84-920299-7-8
(Museos, Historia, Arqueología, Etnografía, Bellas Artes, Armas).

Diseño y coordinación:
Josemari Alemán Amundarain
ISBN: 84-920299-7-8
Depósito Legal: SS-0234/03

© textos: Autores indicados.
© fotografías: Autores indicados.
© de las reproducciones autorizadas.
VEGAP. Guipúzcoa. 2003.
© edición: Michelena artes gráficas.

Impreso en papel HELLO GLOSS de PAPELCO, S.A.

Reservados todos los derechos. Está prohibido, bajo las sanciones penales y resarcimientos civiles previstos en las leyes, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, por fotocopia o por cualquier otro sin la autorización previa por escrito de Michelena artes gráficas S.L. o de los autores. Queda autorizado el fotocopiado de esta obra para uso personal, excluyendo toda utilización económica o mercantil de la misma.

SANTELMO

CRÓNICA DE UN CENTENARIO

Montserrat Fornells
Larraitz Arretxea
Antxon Aguirre Sorondo
Germán Dueñas
Carmen Alonso Pimentel

Donostia-San Sebastián

Michelena
artes gráficas

2 0 0 2







Foto Josemari Alaman Amundarain.



SANTELMO CONTENIDO

PRESENTACIÓN	7
Michelena artes gráficas	
PRÓLOGO	8
Rafael Zulaika	
HISTORIA DEL MUSEO MUNICIPAL	13
Montserrat Fornells	
SAN TELMO Y LA ARQUEOLOGÍA	75
Larraitz Larretxea	
UN MUSEO ETNOGRÁFICO	109
Antxon Aguirre Sorondo	
LA COLECCIÓN DE ARMAS	139
Germán Dueñas	
LAS BELLAS ARTES EN SAN TELMO	157
Carmen Alonso Pimentel	

UN CENTENARIO Y DOS DECENARIOS

El Centenario del Museo Municipal de San Sebastián, hoy Museo San Telmo, es motivo más que suficiente para que Monográficas Michelena dedique en su décimo aniversario este número a dicho museo, coincidiendo a su vez con el décimo también de la Asociación de los Amigos del Museo San Telmo.

Desde mi niñez tuve una especial relación con el museo. No pocas tardes de invierno recorrí sus lóbregos pasillos en busca de la sede de la Asociación de Cultura Musical donde mi padre me esperaba. La cocina vasca, viejos huesos de la Sociedad Aranzadi, la sombra del gigante de Alzo... constituían hitos que marcaban el camino y que, dependiendo de la cambiante luz que sobre ellos se proyectaba, me obligaban a acelerar el paso o me incitaban a su contemplación.

La mejor forma que un impresor tiene de sumarse a un proyecto, de apoyarlo de alguna manera, es imprimir un libro. Así surge el que tiene entre sus manos, que aspira a favorecer el conocimiento general del museo entre la población y a desear a los responsables políticos acierten en definir su hoy incierto futuro.

Es muy de agradecer que la Asociación de los Amigos del Museo, personalizado en Montserrat Fornells y en Josemari Alemán se hayan brindado para realizar el libro. También mostramos nuestro agradecimiento al resto de autores que han colaborado en su génesis: Larraitz Arretxea, Antxon Aguirre Sorondo, Germán Dueñas y Carmen Alonso Pimentel. No podía faltar también el reconocimiento por la labor realizada en la dirección del museo a Rafa Zulaika, que ha colaborado de forma entusiasta cediendo diverso material gráfico y prologando el libro.

Esperamos que sea de su agrado.

Michelena artes gráficas.
J.L.M.

Donostiako Udal Museoak, orain San Telmo Museoa denak, ehun urte bete ditu eta arrazoi horregatik Monográficas Michelena-k, hamar urte bete dituenean, zenbaki hau eskaini nahi dio Museoari, aldi berean San Telmo Museoarean Lagunen Elkartearen hamargarren urteurrenarekin bat etorritz.

Museoarekin haurtzarotik izan dut harreman berezia. Neguko arratsalde askotan bertako korridore ilunetatik ibili ohi nintzen Cultura Musical Elkartearen egoitzaren bila, aita han egoten baitzen nire zain. Euskal sukaldaritza, Aranzadi Elkartearen hezur zaharrak, Altzoko erraldoiaren itzala... bidea erakusten zidaten mugarriak ziren eta, haien gainean proiektatzen zen argi aldakorren arabera, pausoa bizkortzera behartu edo haiek behatzera bultzatzen ninduten.

Inprimatzailea proiektu batera elkartzeko modurik onena, nolabait ere proiektuan laguntzeko alegia, liburu bat inprimatzea da. Horrela sortu da eskuartearen duzun lana, museoa biztanleen artean ezagutzera ematen lagundu nahi duena, eta arduradun politikoei oraindik zalantzan dagoen museoareneko etorkizuna definitzeko garaian asmatzea nahi duena.

Eskertzekoa da erabat Museoareneko Lagunen Elkartek, Montserrat Fornells eta Josemari Alemánek hezurmamituak, liburu hau egiteko beren buruak eskaini izana. Gure esker ona erakutsi nahi diegu baita ere bere sorkuntzan parte hartu duten gainerako egile guztiei: Larraitz Arretxea, Antxon Aguirre Sorondo, Germán Dueñas eta Carmen Alonso Pimenteli, alegia. Eta, jakina, eskerrak eman nahi dizkiogu Rafa Zulaikari museoa zuzentzen egiten ari den lanagatik, gogo onez parte hartu duen material grafikoa desberdinak utziz eta liburuaren hitzaurrea idatziz.

Zuen gustukoa izango delakoan gaude.

Michelena artes gráficas.
J.L.M.



**SANTELMO
AÑO
CIENTO
UNO**

Rafael Zulaika

Foto Josemari Alamán Amundarain



La edición de un libro dedicado al Museo Municipal de San Telmo coincidiendo con su centenario, es un motivo de satisfacción ya que nos permite dar a conocer y poner en valor a través del mismo, los variados y heterogéneos fondos que constituyen, con el propio edificio, una de las riquezas artísticas y monumentales más destacadas de la ciudad. Además, es una ocasión para compartir una reflexión sobre el futuro de nuestro Museo.

El Museo San Telmo cumple 100 años; en realidad lo son del Museo Municipal de San Sebastián, puesto que su traslado al antiguo convento dominico del siglo XVI, joya arquitectónica y patrimonial, se produjo en 1932. Pocos donostiarras conocen la historia de su Museo, sus diferentes ubicaciones, sus colecciones... quizá porque, como ocurre en la mayoría de los museos, sólo se muestra parte de los fondos atendiendo a criterios de exposición o por falta de espacios adecuados. Sobre todo, desconocen los distintos avatares que lo han convertido muchas veces en motivo de controversia y discusión, retrasando la ineludible tarea de su definición y renovación.

Pozgarria da San Telmo Udal Museoari ehun urte bete dituenean eskainitako liburu bat argitaratzea, osatzen dituen fondo anitzak eta era askotakoak ezagutzera emateko eta baloratzeko aukera ematen digulako. Izan ere, eraikina bera hiriko aberastasun artistiko eta monumental nabarmenetako bat dugu. Eta, gainera, gure Museoaren etorkizunari buruz guztiok batera gogoeta egiteko abagunea eskaintzen digu.

San Telmo Museoak 100 urte bete ditu; Donostiako Udal Museoak, alegia, 1932an aldatu baitzen arkitekturaren eta ondarearen altxorretako bat adierazten duen XVI. mendeko komentu dominikarrera. Donostiar gutxik ezagutzen dute beren Museoaren historia, izan zituen kokaleku desberdinak, bere bildumak... eta baliteke horren arrazoia bertako fondoenean parte bat bakarrik ikusgai dagoelako izatea, museo gehienetan gertatzen den bezala, erakusketen irizpideei soilik jarraitu izan zaielako edo gune egokirik ez duelako. Donostiarrei batik bat ezezagunak zaizkie museoak izan dituen gorabeherak, askotan polemikak eta eztabaidak sorrarazi dituztenak, definitu eta berrietzeko ezinbesteko zeregina oztopatu dutenak.

Un paseo por su claustro, por la iglesia con el conjunto de los Lienzos de Sert, por sus salas y entre sus objetos, da una primera medida de su valor e interés, pero este interés debe cuajar en sus legítimos propietarios, las y los donostiarras, y asumir como propia de todos sin distinción, la labor de sostenerlo e impulsar su renovación.

Para ello, debemos explicar con claridad, la misión de un museo, la importante función que un museo renovado tendría en términos de servicio a la comunidad, en el ámbito educativo y del tiempo libre, en el sector del turismo cultural, en clave de participación y cohesión social.

Las colecciones que el Museo San Telmo custodia no son sólo restos materiales del pasado (aun siendo la primera función del Museo, la de depósito, la de conservar y estudiar). Ese patrimonio constituye un verdadero conjunto de claves culturales que debemos poner al alcance de las personas, de la mejor manera posible, utilizando las tecnologías de información y comunicación existentes, para ayudarles a interpretar ese pasado y construir su futuro, nuestro futuro.

Klaustrotik, Serten Mihiseek apaintzen duten elizatik, bertako aretoetatik eta objektuen artean ibiliz gero begien bistan dago balio eta interes handiko museoak dela. Interes hori, ordea, bere jabe legitimoengan piztu beharra dago, donostiarrengan alegia, eta bereizketarik egin gabe mantentzeko eta berritzeko lana guztiona dela onartuz.

Horretarako, argi eta garbi azaldu beharrean gaude museo baten egitekoa, museo berri bategiaren komunitateari hezkuntzaren eta aisiaren eremuetan, turismo kulturalaren sektorean, eta partaidetza eta kohesio soziala ahaztu gabe zerbitzu bat emateko bete beharko lukeen garrantzizko egitekoa.

San Telmo Museoak babesten dituen bildumak ez dira lehenaldiaren arrasto material soilak (Museoaren lehenengo egitekoa gordailu izatea, kontserbatzea eta aztertzea bada ere). Ondare honek kultur gakoak benetako multzoa osatzen du, pertsonen helmenetan jarri behar duguna, ahalik eta ondoen, orain dauden informazioaren eta komunikazioaren teknologiak erabiliz, eta beti ere lehenaldi hori interpretatzen eta etorkizuna, alegia gure etorkizuna eraikitzen laguntzeko.



También hemos de trabajar en el logro de acuerdos entre instituciones para un proyecto que interesa a otros niveles territoriales, comenzando por Gipuzkoa, que está presente en la piedra tallada de sus estelas, en los temas de los Lienzos de Sert, en las obras de arte y en los objetos históricos, en los miles de testimonios de modos de vida y tradiciones que configuran su colección de etnografía local.

Esperamos que el acuerdo logrado este mismo mes de octubre de 2002 en el Ayuntamiento, tras meses de debate con participación de numerosas entidades culturales, pueda significar el definitivo despegue del Museo San Telmo hacia una verdadera “refundación” acorde con las nuevas demandas sociales y las actuales directrices internacionales en materia de museos, que le dote de bases sólidas para iniciar su segundo centenario asumiendo con responsabilidad su vocación de servicio a la sociedad y su función de generador de cultura.

Rafael Zulaika
Director del Museo San Telmo

Horrez gain erakundeen artean akordioak lortzen lan egin behar dugu beste lurralde batzuei interesatzen zaien proiektu bat gauzatzeko, Gipuzkoatik hasita, bertan gordeta dauden hilarri landuetan, Serten Mihiseetan, artelan eta objektu historikoetan, tokiko etnografi bilduma osatzen duten bizimoduen eta tradizioen milaka testigantzetan aurrean dugun lurraldetik hasita.

2002ko urrian bertan Udalean lortutako akordioak, kultur erakunde ugari-
parte hartu duten eta hilabeteak iraun dituen eztabaidaren ondoren, San Telmo Museoaren garapenaren hasiera adieraztea espero dugu, betiere gizartearen eskari berrie-
kin eta museo-
gaitan nazioartean orain dauden jarraibideekin bat datorren benetako “fundazio berrirantz”, beren bigarren mendeurrenari hasiera emateko oinarri sendoak izan ditzan, gizartearen zerbitzura egoteko eta kultura sortzeko dagokion erantzukizuna bereganatuz.

Rafael Zulaika
San Telmo Museoaren Zuzendaria





HISTORIA
DEL
MUSEO
MUNICIPAL
DE
SAN SEBASTIAN
(1902-2002)

Montserrat Fornells

I. ANTECEDENTES Y FUNDACION DEL MUSEO MUNICIPAL.

La creación de museos públicos fue una de las iniciativas que impulsó la Revolución francesa para poner al alcance de los ciudadanos un patrimonio que hasta entonces había pertenecido a la iglesia o se encontraba en las colecciones privadas de la realeza y las grandes familias nobiliarias. Como herederos del espíritu ilustrado, los hijos de la revolución apostaron por el carácter pedagógico y de difusión cultural de tales centros, y así en 1793 abrió sus puertas el Museo del Louvre. Este espíritu se extendió con las campañas napoleónicas por toda Europa e impulsó la creación de los grandes museos de nuestro continente a lo largo del siglo XIX.

En España José Bonaparte decidió fundar en 1809 el “Museo de pinturas” o “Museo Josefino”, iniciativa que no llegó a cuajar pero que sentó el precedente para la apertura del Museo del Prado en 1819, bajo el reinado de Fernando VII. Durante el de su hija Isabel II, los decretos de Desamortización de Mendizábal de 1835 y 1836, expropiaron los bienes muebles e inmuebles del clero regular (tierras, monasterios, conventos...) que pasaron a manos del Estado. Las numerosas obras de arte de los mismos adquirieron titularidad

pública y fueron custodiadas generalmente por las Comisiones Provinciales de Monumentos, dando origen al núcleo de futuros museos que se fueron creando por toda la geografía española. También hubo coleccionistas particulares que imbuídos de un espíritu filantrópico dejaron sus obras a los museos públicos, por lo que en la segunda mitad del XIX eran ya muy numerosas las ciudades que contaban con una instalación museística.

Aunque había museos estatales, la mayoría de ellos eran de titularidad municipal o provincial, y su contenido solía ser mixto: arqueología, pintura, escultura, historia natural, etnografía, prehistoria... Pero también existían museos dedicados a una sola especialidad, con predominio de los de Arqueología y de Bellas Artes. Citemos a modo de ejemplos pioneros el Museo de Bellas Artes de Sevilla creado en 1835, o el Museo Arqueológico de Mérida (hoy “Museo Nacional de Arte Romano”) fundado en 1838.

Sin embargo en las provincias vascas no se llegó a abrir ningún museo a lo largo del XIX y con ese vacío entramos en el siglo XX. Este hecho resulta sorprendente si consideramos el notable peso financiero e industrial de Bilbao, y el prestigio de la capital guipuzcoana como sede del veraneo real. La presencia en San Sebastián de



El Paseo de la Concha a finales del siglo XIX.
Fototeca Kutxa.

la Reina Regente María Cristina de Habsburgo (viuda de Alfonso XII) junto al príncipe heredero y los restantes miembros de la corte y del gobierno, así como la radical transformación que experimentó la ciudad tras el derribo de las murallas y la construcción del ensanche Cortazar, hacían de ella un lugar idóneo para la realización de toda clase de eventos deportivos, musicales, artísticos, y mundanos.

Este ambiente estimuló el interés de las instituciones y organismos diversos (Diputación, Ayuntamiento, Sociedad Económica Vascongada de Amigos del País, Comisión Provincial de Monumentos de Guipúzcoa...) por impulsar acontecimientos de índole cultural en la ciudad. Así se celebraron varias exposiciones en los años noventa del siglo XIX que hicieron cuajar la idea de crear un Museo en la capital donostiarra.

Entre ellas cabe destacar la “Exposición de Pintura y Escultura” que organizada por el Círculo de Bellas Artes, tuvo como marco el Palacio de Bellas Artes de la calle Euskalerría (un edificio que fue sede de la Vascongada hasta que se incendió el 27 de febrero de 1913). La muestra fue inaugurada el día 3 de agosto de 1896 por la reina regente, quien *“mostrose complacida de inaugurar la primera exposición de pintura y escultura que se celebra en San Sebastián”* (1). Constaba de trescientas doce obras de artis-

tas españoles y franceses contemporáneos, y según la prensa de la época pretendía ser un “Salón” donostiarra, pero sin el aparato de las muestras oficiales, y sin premios ni jurados que provocaran las consabidas polémicas.

Más relevancia para la creación del futuro Museo tuvo la “Exposición Histórica y de Artes Retrospectivas”, inaugurada por la familia real el 12 de agosto de 1899 también en el Palacio de Bellas Artes. Esta magna exposición exhibía infinidad de piezas cedidas para la ocasión por importantes familias: mobiliario, heráldica, arqueología, orfebrería, pintura, escultura, bibliografías, diplomática, hileografía, instrumentos de música, vistas de San Sebastián desde 1552 a 1860, documentos históricos, tapices.... La idea de organizar esta gran muestra fue un proyecto de la Sociedad Económica Vascongada de los Amigos del País, que el Ayuntamiento subvencionó con 2.000 ptas. a instancias de la Comisión de Fomento. Dicha Comisión afirmaba en su informe que *“...si el éxito corresponde a las esperanzas, dicha exposición podría servir de base a la fundación de un Museo Municipal histórico, artístico y arqueológico siguiéndose así el ejemplo de varias grandes poblaciones del extranjero, cuyos hoy hermosos y florecientes museos, han tenido todos el mismo origen indicado”* (2).

En efecto este fue el germen que pondría en marcha el proceso de gestación del futuro Museo Municipal. El éxito de la muestra y el estado de opinión que se creó a raíz de la misma movió a la Sociedad Económica Vascongada de Amigos del País a proponer al Ayuntamiento la creación de un museo. Este delegó en su Comisión de Fomento, tras lo cual dicha Comisión y la Vascongada designaron a varios representantes, que celebraron diversas reuniones y presentaron un informe favorable. La Corporación municipal dió su visto bueno, y la creación del Museo Municipal fue aprobada por el Ayuntamiento en la sesión de 4 de septiembre de 1900.

Dos semanas más tarde (el 18 de septiembre) era nombrada la Junta de Gobierno del futuro Museo integrada por el Alcalde Conde de Torre Muzquiz como Presidente, y nueve vocales: tres concejales pertenecientes a la Comisión de Fomento: Don Manuel Tornero (Vicepresidente), Don Inocencio de Soraluze, y Don Miguel Irastorza; tres de la Sociedad Económica Vascongada de Amigos del País: Don Victorio Samaniego, Don Anacleto Romero y Don Félix Galán; y tres de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Guipúzcoa: Don Manuel Martínez Añíbarro, Don Alfredo Laffite y Don Joaquín Pavía Bermingham.

El 14 de diciembre de 1900 se celebró en la alcaldía la primera Junta de Gobierno



El Ayuntamiento de San Sebastián hacia 1900.
Fototeca Kutxa.

del Museo. En ella se acordó que en principio se instalaría en la planta baja de la Escuela de Artes y Oficios, y que se redactaría un Reglamento para el mismo sobre las bases siguientes:

“1º Que el Museo sea Municipal y dependiente del Ayuntamiento. 2º Que lo rija una Junta de Gobierno, cuyo Presidente-Director para los efectos administrativos y oficiales sea el Alcalde. 3º Que los Vocales de la Junta turnen cada mes en la dirección e inspección del Museo. 4º Que se nombre Oficial-Conservador Gerente del Museo, y de la Junta de Gobierno, a persona idónea que esté versada en el ramo, y en especial en lo referente a la localidad y al país

vasco. 5º Dependerá como subalterno de la Junta, será retribuido, y su sueldo irá en aumento según la importancia que vaya adquiriendo el Museo. Se proveera la plaza a concurso”.(3)

El Reglamento del Museo, elaborado por el Sr. Martínez Añibarro fue aprobado por la Corporación municipal en su sesión de 22 de enero de 1901. Este primer Reglamento, que estuvo vigente hasta 1934, se componía de cinco capítulos. El Capítulo I establecía los fines del Museo, el tipo de piezas que albergaría, y recogía como funciones del mismo no solo la exhibición de las obras sino también su estudio, difusión y conservación. Por su interés y lo avanza-





do de su concepto lo reproducimos de forma íntegra:

“CAPITULO I. Del objeto del Museo.

Art. 1º El fin el Museo Municipal de San Sebastián no se concreta al coleccionamiento y exposición de los objetos del arte antiguo ó contemporáneo, sino que tiende á fomentar los estudios históricos y arqueológicos, á promover la afición á las Bellas Artes, á difundir la cultura general, al efecto de saber apreciar cosas que, de ordinario, no alcanzan la estimación que merecen; y evitar, en lo posible, la desaparición de restos pertenecientes á las pasadas edades y de las obras de arte moderno.

Art. 2º Tendrán, por tanto, cabida en este Establecimiento los objetos del arte é industria antiguos ó restos de ellos, las obras de pintura, escultura, modelado ó grabado contemporáneos, los documentos paleográficos y diplomáticos de todos los tiempos, los impresos de valor bibliográfico y los libros que traten de asuntos referentes a todas estas materias; pero todo ello solo cuando merezca los honores de la conservación.

Art. 3º. Constituyen también el objeto del Museo las reproducciones artísticas de objetos de igual índole y las de los históricos, ejecutados por el vaciado, la fotogra-

fía ó cualquier otro sistema de copia; siempre que tales reproducciones se refieran á originales interesantes y resulten hechos con fidelidad y en forma conveniente y duradera.

Art.4º. Para la adquisición, conservación y colocación en el Museo se dará preferencia, sucesivamente, á la localidad, á la provincia, á la región euskara y á la nacionalidad española.

Art. 5º. Para el fomento de la instrucción general, se establece que el Museo sea público, en la forma que está en relación con la importancia que adquiriera; permitiéndose la copia, examen y reproducción de datos u objetos, por todos aquellos medios ó procedimientos que no impliquen el menor deterioro ó menoscabo de los originales.” (4)

El Capítulo II estaba dedicado a la Junta de Gobierno que estaría formada por el Alcalde-Presidente y nueve vocales: tres de la Comisión de Fomento del Ayuntamiento, tres de la Sociedad Económica Vascongada, y tres Académicos de las Reales Academias de Historia o de Bellas Artes que fueran vocales de la Comisión de Monumentos. Se fijaban las atribuciones de la Junta (que se reuniría una vez al mes) y las funciones correspondientes a los diferentes cargos: Vicepresidente, Censor y Secretario.

El Capítulo III versaba sobre el personal del Museo, que estaría formado por un Oficial Conservador y un Conserje. En el se fijaba el sistema de acceso al puesto de conservador y las funciones que debería cumplir.

El Capítulo IV establecía la distribución de los objetos en cinco secciones: Arqueología (lo anterior al XIX), Reproducciones artísticas, Arte Moderno, Archivo Histórico, y Biblioteca especial. Fijaba también los documentos que debería llevar el Museo (Inventarios, Índice, Catálogo y libros), así como las formas de adquisición, donación y depósito.

El Capítulo V se refería al público: acceso al museo y normas de comportamiento. Se cerraba el Reglamento con unos Artículos adicionales relativos a los posibles cambios del mismo y a la eventualidad de que el Museo no llegara a hacerse realidad. A continuación cuatro páginas con los modelos de fichas de documentación que usaría el establecimiento.

A la plaza de conservador, que se sacó a concurso el 31 de enero de 1901 se presentaron dos candidatos: Don Miguel Imaz Urdangarín y Don Pedro Manuel de Soraluze. Este último fue el designado por concurrir en él mayores méritos y formación, ya que era Bachiller en Artes, Académico correspon-



Pedro Manuel de Soraluze, primer director del Museo Municipal.
Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



diente de las Reales de Historia y de Bellas Artes de San Fernando, autor de numerosas monografías referentes a temas de Historia, Arqueología y Bellas Artes, y tenía experiencia en la organización de exposiciones de esa índole. El Sr. Soraluze tomó posesión de su cargo el 5 de marzo, con un sueldo anual de 1.125 ptas.

El Oficial-Conservador y la Junta de Gobierno se pusieron manos a la obra para conseguir los fondos y el local del futuro Museo. Sorteando un sin número de dificultades se fueron reuniendo gran variedad de objetos procedentes fundamentalmente de donaciones y depósitos (muchos de ellos de los particulares que habían cedido obras para la Exposición Histórica y de Artes Retrospectivas), *“...no habiéndose podido efectuar sino muy contadas adquisiciones a causa de los escasos recursos de que dispone la Junta con relación a otros museos de su índole y altura”*.⁽⁵⁾

II. EL MUSEO MUNICIPAL EN LAS CALLES GARIBAY-ANDIA.

Con respecto al emplazamiento del denominado “Museo Histórico, Artístico y Arqueológico Municipal”, ya hemos visto que se decidió instalarlo en la planta baja del edificio que albergaba el Instituto de Segunda Enseñan-

za de Guipúzcoa, la Biblioteca Municipal, y la Escuela de Artes y Oficios. Estaba situado en la esquina de la calle Garibay con Andía (donde hoy se encuentra la Kutxa) y formaba manzana con el Palacio de la Diputación y la Fábrica de Tabacos. Su planta baja había quedado libre al trasladarse a un nuevo enclave (detrás de la catedral del Buen Pastor) el Instituto Provincial, que hasta entonces ocupaba ese local. La Junta de Gobierno tomó posesión del mismo el 1 de enero de 1902.

La adecuación de ese espacio para convertirlo en Museo corrió a cargo del arquitecto municipal Don José Goicoa, quien proyectó dos grandes salones independientes para albergar las colecciones que se iban a exponer. Así pues y a lo largo de 1902 fueron trasladándose los objetos históricos, artísticos y arqueológicos desde la Casa Consistorial donde estaban depositados a esta primera sede del Museo Municipal, y se fueron recibiendo obras donadas por artistas y por particulares que veraneaban o residían en la ciudad, en respuesta a un llamamiento de la alcaldía. También se hicieron gestiones con la Casa Real, con diferentes ministerios (en especial el de Instrucción Pública y Bellas Artes), con instituciones locales (Ayuntamiento, Diputación, Comisión Provincial de Monumentos...), y hasta con el obispado de Vitoria, para que cedieran fondos al nuevo

Salas del Museo en su primera sede.
Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.





museo. Junto a cuadros, colecciones de fotografías, esculturas, cartografía, grabados, piezas arqueológicas, medallas... encontramos toda clase de curiosidades. Sirva como ejemplo una donación consistente en varias hojas del laurel que plantó Petrarca en la tumba de Virgilio (Nápoles), recogidas por el señor Cónsul General de España en Jerusalén D. Antonio B. O'Reilly en 1865.

El acondicionamiento del local implicó tirar tabiques, tapiar ventanas y pintar las paredes, para las que se escogió el color granate pálido, el mismo que los muros de la alcaldía. Así se obtuvieron dos amplios espacios expositivos conectados por la rotonda, y un pequeño despacho para oficina y secretaría junto a la entrada. Para el sostenimiento del Museo la Junta de Gobierno propuso al Ayuntamiento un presupuesto de 2.000 ptas anuales.

El Museo Municipal fue inaugurado el domingo 5 de octubre de 1902 a las 3 de la tarde por el joven rey Alfonso XIII, quien pocos meses antes había asumido personalmente la corona al cumplir en mayo 16 años de edad. Aunque la Reina Madre María Cristina de Habsburgo no pudo acudir debido a una leve indisposición, le acompañaban otros miembros de la familia real (los Príncipes de Asturias y la infanta María Teresa), así como un nutrido séquito de

personalidades y miembros de la corte, que estaba finalizando el veraneo en San Sebastián. Las calles adyacentes se encontraban llenas de donostiarras que deseaban presenciar la llegada de la comitiva, y el Alcalde Sr. Don Miguel Altube, los Concejales y la Junta de Gobierno del Museo Histórico, Artístico y Arqueológico Municipal la recibieron en el pórtico del edificio, que al igual que la escalinata y las salas del museo estaba adornado con multitud de plantas y flores.

La visita real duró más de una hora y por el acta de la inauguración sabemos que *“El Rey examinó y pidió muchos datos y detalles de cuantos objetos notables veía, tanto en pintura, escultura, historia y arqueología...”* entre las piezas sobre las que el séquito regio recibió explicaciones se encontraban *“... los restos fósiles y objetos prehistóricos encontrados en las cuevas de Aitzbitarte (Landarbaso-Rentería), frontera de Navarra. S.M. el Rey examinó con detención dichos vestigios y manifestó deseos de visitar aquellos parajes, proponiéndose efectuarlo el verano próximo, pues por tener que regresar la Corte a Madrid el martes 7 del corriente no hay tiempo hábil durante la presente Real Jornada”*.

En el transcurso de la visita al Museo fue presentado a la familia real *“... el aventajado*

niño pianista donostiarra José María Usandizaga y Soraluze, alumno interno de la Schola Cantorum de París...". Al finalizar el recorrido el monarca felicitó al Ayuntamiento por la creación del Museo, en especial considerando el escaso tiempo y las muchas dificultades con las que se había luchado. Por último "Antes de salir del Museo preguntó S.M. al Alcalde si había entre los empleados municipales de esta Ciudad, alguno castigado, y ante la respuesta afirmativa, expresó S.M. el Rey sus deseos de que se le perdonase en recuerdo y atención de la inauguración de este Establecimiento, lo que quedó otorgado en el acto" (6).

A partir de ese momento se abrió el Museo Municipal al público. La entrada era gratuita y permanecía abierto todos los días –excepto los lunes– de 9 a 13 h. y de 15 a 18 h. en verano, y en las tardes de invierno desde las 15 h. al anochecer. En sus tres primeros meses de existencia fue visitado por 1.282 personas, y durante su primer lustro llegó a alcanzar una media de 8.000 visitantes anuales (por esas fechas la ciudad contaba con unos 80.000 habitantes).

En cuanto a la distribución de las salas queda recogida en el "Catálogo Provisional del Museo Municipal de San Sebastián 1902-1906", texto manuscrito del Oficial-Conservador Pedro Manuel de Soraluze, que fue editado en 1906.

"La colocación se ha efectuado de la mejor manera que ha sido posible tras consultar ilustradas opiniones y procurando agrupar las Bellas Artes y demás Secciones por Epocas, Escuelas, etc..

Los cuadros originales, repeticiones y bocetos se hallan instalados en la sala que da a las calles de Andía y Garibay. En ella existe un pequeño salón destinado al Arte Antiguo, perteneciendo todo el resto de la sala al Arte Moderno.

En la rotonda está instalada la Sección de pintura y escultura Vascongada.

En la segunda sala que da al espacioso patio de la Diputación de Guipúzcoa, existen todas las copias y los cuadros originales que por sus grandes dimensiones no se han podido colocar en la sala anterior.

En la galería que une ambas salas se ven planos, vistas, escenas y recuerdos gráficos de San Sebastián, desde la época de los Reyes Católicos hasta nuestros días; del País Vasco, etc..

Los espacios libres existentes en ambas Salas (piso y lienzos de pared) se han aprovechado de la mejor manera para colocar los objetos pertenecientes a las Secciones de Historia y Arqueología, impidiendo la falta de local separarlos como corresponde. La mayoría de los objetos arqueológicos se hallan expuestos en siete vitrinas"(7).



Este Catálogo, que realizó Soraluze con el asesoramiento del Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura (Museo del Prado) D. José Villegas, nos permite conocer como estaban compuestas las colecciones del Museo Municipal en sus comienzos:

- Pintura española clásica (originales, y copias de cuadros de artistas célebres como Velázquez) y moderna. Esta última consistía en autores vascos: Luis Brocheton, Alejandrino Irureta, Alvaro Alcalá Galiano, Eugenio Arruti, José Salís, Ignacio Ugarte, y un largo etcétera; pintores españoles vinculados a San Sebastián como José Villegas o Martín Rico; y obras de artistas contemporáneos cedidas por el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid.
- Pintura flamenca (incluyendo un pequeño lienzo de Rubens).
- Pintura holandesa.
- Pintura italiana, especialmente de la escuela veneciana (destacando un cuadro de Veronés).
- Pintura inglesa.
- Escultura. Tallas en piedra y madera de artistas europeos y españoles (entre ellos los vascos Marcial de Aguirre y Agustín Fermín-García)
- Medallas conmemorativas, tanto nacionales como extranjeras.
- Artes gráficas (colecciones de grabados).
- Cartografía. Mapas, planos, cartas....

- Historia. Recuerdos regioes de los monarcas Fernando VII, Amadeo I, Reina Regente María Cristina y Alfonso XIII.
- Objetos históricos. Mobiliario, sigilografía, orfebrería, banderas, estandartes, y objetos varios.
- Archivo histórico. Diversa documentación histórica.
- Arqueología. Sección en la que figuraban piezas prehistóricas (restos de animales e instrumentos líticos de las cuevas de Landarbaso), egipcias, fenicias, romanas, cartaginesas, y americanas precolombinas. Esculturas góticas, colecciones de monedas, varios instrumentos musicales, y algunas armas blancas y de fuego.

En 1903 la Diputación de Guipúzcoa (sesión de 30 de noviembre) decidió subvencionar al Museo con mil pesetas anuales, así como nombrar un representante en la Junta de Gobierno del mismo. Su presencia junto a los cuatro Vocales de Honor, y al Vocal nato (rango concedido al arquitecto municipal, a la sazón D. José Goicoa) elevaba de diez a dieciséis los miembros de la Junta.

Desde su fundación el número de objetos que albergaba el Museo no dejó de crecer, y en las actas de casi todas las reuniones de la Junta de Gobierno aparecen

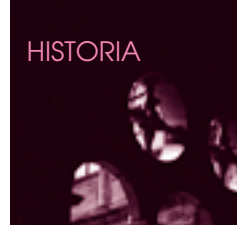
recogidos un sinnúmero de donaciones y depósitos. También queda constancia de la necesidad de redistribución de las piezas ya que la exhibición de las obras que iban llegando resultaba cada vez más difícil por la falta de espacio en las salas. De hecho en el Catálogo provisional del museo de 1906 ya se indica en estos términos “... local que se creyó en un principio amplio y capaz para diez años, pero tal ha sido el incremento de este Establecimiento, que ya resulta pequeño, estrecho y falto de las condiciones de luz y visualidad que requieren centros de enseñanza de esta índole” (8).

En vista de la incapacidad del inmueble para seguir albergando el Museo, la Biblioteca Municipal, y la Escuela de Artes y Oficios (cuyo alumnado era cada vez más numeroso), la Corporación Municipal en su sesión de 14 de septiembre de 1905 acordó construir un nuevo edificio que albergara los tres establecimientos en la calle Urdaneta, en el llamado ensanche de Amara detrás del ábside del Buen Pastor y junto al nuevo edificio del Instituto General y Técnico de Guipúzcoa.

A tal efecto se convocó un concurso en el que se especificaban las condiciones a

El Museo Municipal en su segunda sede, el edificio de la calle Urdaneta.
Fototeca Kutxa.





cumplir. Respecto al Museo se decía que debía ser un museo general, predominando las colecciones de pintura y con unas salas que permitieran un desarrollo lineal de muro cerrado. Resultó elegido el proyecto del arquitecto Domingo de Aguirrebengoa, y en 1907 se inició la construcción del nuevo edificio, de forma rectangular y estilo ecléctico historicista con tres plantas y un semisótano, que ocuparía una superficie 1.830 m².

El solemne acto de colocación de la primera piedra por parte del alcalde Marqués de Rocaverde tuvo lugar el jueves 11 de abril, tal como lo recoge el acta levantada por el notario Santiago Erro. Las obras de la

nueva construcción, que costó 404.900 ptas. avanzaron de acuerdo con lo previsto y en octubre de 1909 se pudo empezar el curso en la Escuela de Artes y Oficios.

III. LA SEGUNDA SEDE DEL MUSEO EN LA CALLE URDANETA.

Sin embargo la apertura del Museo Municipal no se llevaría a cabo hasta bastantes meses después, dada la complejidad de los trabajos de traslado e instalación de las piezas desde la antigua sede, que se cerró al público el 20 de octubre de 1910. De hecho en la Junta de Gobierno de 6 de octubre de



Sala de Bellas Artes en la calle Urdaneta.
Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

1910, el Alcalde Presidente Don Marino Tabuyo propuso que los trabajos y preparativos relativos a la instalación del Museo en el nuevo edificio corrieran a cargo de una Comisión Artística, de la que formarían parte los vocales Alejandrino Irureta, Ignacio Ugarte, Aguirrebengoa, Alday, Camio, Goicoa, Martínez-Añíbarro, Samaniego, y el conservador del Museo señor Soraluze.

La siguiente Junta de Gobierno, la del 24 de noviembre de 1910, se celebró por vez primera en el edificio de la calle Urdaneta y la Comisión Artística dió cuenta de su actividad “... los trabajos relativos a las instalaciones y arreglos de la Sección de Pintura y Escultura están terminados, trabajándose actualmente en lo referente a Historia, Arqueología, Protohistoria y Etnografía. Igualmente están en curso los trabajos de carpintería y tapicería confiándose en que todo se halle listo para mediados de diciembre próximo. El conjunto resulta hermoso y artístico en extremo, habiendo ganado sobremanera el Museo con el cambio de local” (9). A propuesta del alcalde la Junta de Gobierno decidió crear, dentro de la Comisión Artística tres Subcomisiones que se ocuparan de las diferentes secciones “... para lo relativo a Bellas Artes los señores Altube, Irureta y Ugarte, y de lo concerniente a las Secciones de Historia, Arqueología y Etnografía los señores Añí-

barro, Alday y Soraluze, continuando encargados de la Gestión Administrativa, los señores Goicoa y Samaniego” (10).

Desde el cierre del primitivo Museo Municipal en la calle Andía esquina con Garibay, hasta su apertura en la calle Urdaneta, transcurrieron cinco meses de actividad frenética para los miembros de las Subcomisiones que tuvieron que sortear un buen número de dificultades e imprevistos. El nuevo Museo tenía el triple de espacio que el anterior, y estaba dividido en dos pisos: en el primer piso se ubicó la Sección de Historia, y en el segundo las de Arqueología, Protohistoria, y Bellas Artes (esta última contaba con un gran salón dotado de una agradable iluminación cenital gracias a un amplio lucero).

Aunque el Museo se abrió al público el 1 de marzo de 1911, no se hizo inauguración oficial al considerar que no se trataba de una creación sino de un traslado de sede, si bien la Junta de Gobierno acordó invitar al rey Alfonso XIII a que lo visitara cuando viniese a veranear a la ciudad. El lunes 4 de septiembre acudió el monarca en compañía de su esposa la Reina Victoria Eugenia, e hizo grandes elogios de la nueva instalación.

En su sede de Urdaneta el Museo recibió mayor número de visitantes, entre los cua-



les conviene reseñar a colectivos como centros de enseñanza o Sociedades obreras, de forma que el primer año ya se superaron los 10.000 usuarios. También crecieron las donaciones y se recibieron nuevos depósitos del Museo de Arte Moderno de Madrid, entre ellos varios cuadros y esculturas, alguna de las cuales fue finalmente destinada a embellecer los jardines de la ciudad.

En vista de ello la Junta de Gobierno (en su reunión de 6 de octubre de 1911) se planteó la necesidad de hacer un nuevo Catálogo de obras del Museo, y con ese fin se acordó que los miembros de la Comisión Artística asesoraran y ayudaran al conservador del Museo en la realización del trabajo. Cuando el Sr. Soraluze lo presentó a la Junta celebrada el 7 de noviembre de 1913, ese catálogo manuscrito (que nunca se llegaría a imprimir) tenía un volumen doble que el de 1906.

Otra iniciativa de esta segunda etapa del Museo Municipal fue la reproducción en tarjetas postales de varios cuadros de la Sección de Bellas Artes y algunos objetos históricos. El trabajo corrió a cargo del fotógrafo local D. Benjamín Resines y las postales fueron heliograbadas en Alemania. Su precio era de 10 céntimos cada una y 5 reales si se adquiría la colección completa formada por 18 reproducciones.

En las actas se refleja también el creciente interés por ir recogiendo y adquiriendo –pese a lo limitado de los recursos disponibles– una serie de objetos etnográficos. En la de la Junta de 5 de agosto de 1912 se lee: *“La Subcomisión de Historia y Arqueología, Sres. Añibarro, Alday y Soraluze quedan autorizados para estudiar la adquisición de varios muebles y enseres antiguos vascos con destino a la Sección de Etnografía”*. Y en la de 2 de julio de 1914 se recoge la decisión de instalar en el Museo un “hogar vasco” con la colaboración del arquitecto Francisco Urcola.

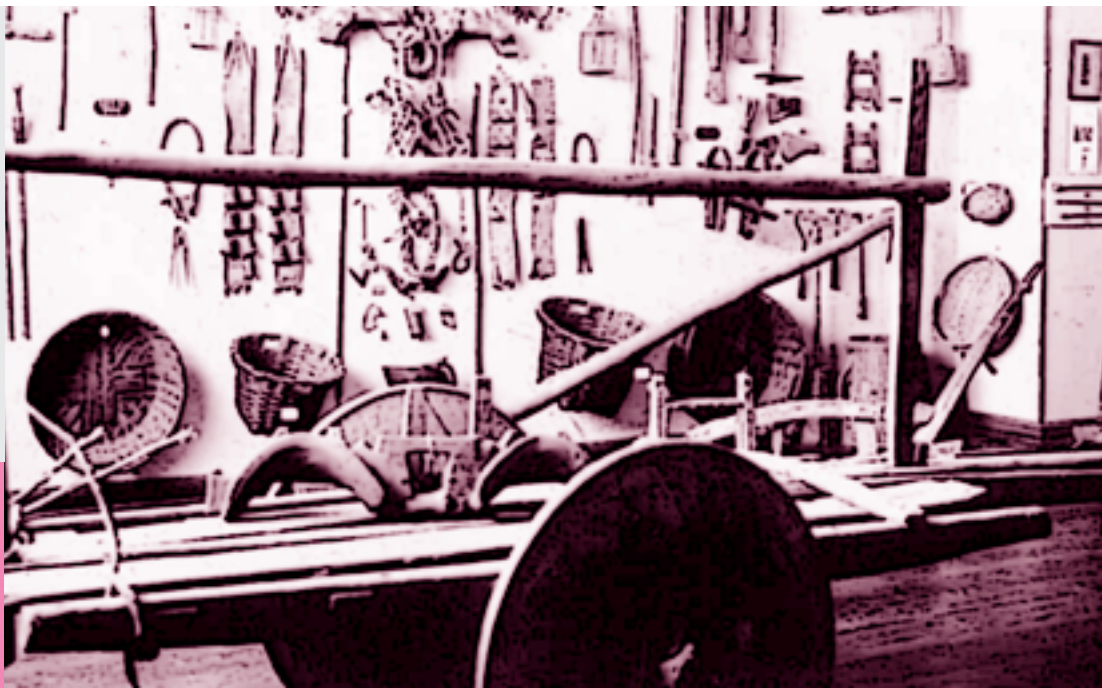
Probablemente la creación en Bayona en 1913 de un “Museo histórico-etnográfico vasco” anexo al Museo Municipal de Bellas Artes (Museo Bonnat), tuviera algo que ver en el fuerte impulso que se le dió por estas fechas a la Sección de Etnografía a instancias del Oficial-Conservador Sr. Soraluze, y del Alcalde-Presidente, y luego Vocal de Honor D. Marino Tabuyo. Telesforo de Aranzadi, ilustre guipuzcoano catedrático de la Universidad de Barcelona que había hecho varias donaciones de piezas prehistóricas y etnográficas al museo, escribía en 1916: *“Hasta finales de 1914 no existían en el Museo Municipal de Donostia más que 62 objetos que se pudieran calificar como propios de la Etnografía Vasca; pero desperdigados entre las colecciones artística, histórica y arqueológica,*

dejaban oscurecida la importancia que aquella debe tener en la Ciencia europea y en el Euskarismo con verdadero meollo (...). Pese a los escasísimos medios de que se podía disponer, y ayudados por generosos donativos se llegaron a sumar en 1915 otros 201 objetos” (11).

Este crecimiento realmente espectacular fue el resultado de la labor emprendida por la nueva Comisión de Etnografía (creada en 1914) compuesta por Aníbarro, Alday, Aguirre, Martiarena, Satrústegui, Tabuyo y el Conservador, que a lo largo de esos dos años localizó y compró numerosos objetos recorriendo los pueblos y caseríos de Guipúzcoa y de Navarra, así como a las generosas donaciones de particula-

res. Es elocuente este párrafo del acta de la Junta de Gobierno de 17 de diciembre de 1914: “Terminó la sesión ocupándose nuevamente el señor Tabuyo respecto a la sección Etnográfica y del desarrollo cada vez mayor que debe adquirir para la ilustración de propios y extraños. Con dicho motivo solicitó a la Prensa y en especial al Sr. Presidente accidental D. Adrián Navas como Vicedirector de la Voz de Guipúzcoa, hiciera comprender al público la trascendencia e importancia que tienen estos estudios y exposiciones etnográficas, solicitando al propio tiempo su ayuda y apoyo para el mejor éxito de las labores “ (12).

Pero la falta de sitio se volvió a convertir en el gran problema del Museo. A medi-





da que llegaban nuevas piezas había que redistribuir las salas y se luchaba por ganar nuevos espacios de exposición. Los objetos arqueológicos tuvieron que instalarse en la galería exterior de la Sección de Historia: allí se ubicaron en 1914 varios escudos y laudas sepulcrales que estaban recogidos en los almacenes municipales, y fragmentos de esculturas de la antigua iglesia gótica de Santa María hallados en el subsuelo al hacer unas obras. La sección de Bellas Artes –que presentaba frecuentes problemas de humedades– estaba abarrotada con el aumento de las donaciones y de los depósitos, procedentes muchos de ellos del Museo del Prado y del Museo de Arte Moderno de Madrid. La nueva Sección de Etnografía veíase constreñida y falta de espacio para su desarrollo. En la Junta de Gobierno de 16 de abril de 1914, presidida por el nuevo alcalde Carlos de Huagón se alude al problema en estos términos: “...añadiendo el Sr. D. Alfredo Lafitte que habrá que convencerse de una vez de que se impone la construcción de un edificio especial dedicado a Archivo, Museo y Biblioteca...” (13).

El informe sobre el Museo que se redacta a finales de 1915 nos permite conocer que su financiación se reducía a 2.500 ptas. (1.500 ptas. que aportaba el Ayuntamiento y 1.000 la Diputación) y que se hallaba estructurado en las Secciones de

Historia, Etnografía y Bellas Artes, así como una amplia descripción de las mismas:

“La Sección de Bellas Artes dentro de su relativa buena situación presenta interesante aspecto (...). Entre los cuadros de ARTE ANTIGUO citaremos a Memling, El Greco, Valdés Leal, Van Boch de Aeken, Carducho, Mayno (discípulo del Greco), Mateo Cerezo, Goya, Villarpando, N.B. Lepicié, Sánchez (Mariano), Huberto Robert, Luis Tocqué, N. Vlenughels, Rokmaier, Sánchez Coello, Carreño de Miranda, Escalante, etc. Escuelas de los siglos XV, XVI y XVII Española, Holandesa, Flamenca, Francesa e Italiana. Con respecto a los de ARTE MODERNO enumeraremos a Vicente López, José Villegas, Viniegra, Aureliano de Beruete, Martín Rico, Díaz de la Peña, Brochetón, Martínez Abades, Gómez-Gil, Avendaño, Menassade de Tourel, Zó, Lucas (imitador de Goya), Cecilio Plá, Caviedes, Becquer, Checa, Corot, David D’Angers, Hispaleto, Francés y Mexía, Susionet, Juan A. Benlliure, Martínez del Rincón, Pablo Gonzalvo, Manuel Rodríguez, Castellano, Morera, Ferrándiz, Maureta, Valdivieso, Escosura, Lacarra, Leyendecker, Ricardo Villegas, Luque Roselló, Ruiz-Luna, Alcalá Galiano, Rodríguez-Acosta, Isidoro Millas, Francisco Llorens, Ricardo Baroja, José Tapiro, Leonardo Alenza, Taberner, Balaca, F. Masriera, Carpio, M. Teixidor, Julio Vila-Prades, etc. Entre los pintores del País Vasco posee-

mos a Arruti, Ugarte, José Salís, Irureta, Regoyos, Arcos, Aguirre (José), López Alen, Salaberria (Elías), Ascensio Martiarena, Rogelio Gordón, Benito Martínez-Sierra, Echena, Carlos Lezcano, Augusto Comas, Pedro V. Gassís, Anselmo Guinea, Vicente Beruete, Angel Cabanas-Oteiza, Alfonso Sena-Manterola, Aguirre (Marcial), Agustín Fermín-García, etc, etc.. Existe una colección de copias de grandes maestros nacionales y extranjeros de Arte Antiguo y Arte Moderno.

En la Sección Histórica Regional y Española recordaremos las colecciones de vistas, planos, etc. de San Sebastián, desde el siglo XV hasta nuestros días que no creemos tenga muchos rivales, los recuerdos Regios, civiles, religiosos, y militares de esta Ciudad y Región, medallas, banderas, estandartes, recuerdos personales etc, etc. Colecciones prehistóricas procedentes de las renombradas cavernas de Aitzbitarte-Landarbaso-Rentería y de Aizkirri-Oñate y donativos del ilustre osteólogo-paleontólogo francés de reputación europea Mr. Edouard Harlé, Ingeniero Jefe de puertos y caminos y examinador de los importantes descubrimiento de Torralba, del erudito prócer Excmo. Sr. Marqués de Cerralbo, de la Real Academia de la Historia.

La SECCION ETNOGRAFICA VASCA no obstante hallarse en su periodo de gesta-



Sala de Arte Religioso en la calle Urdaneta.

Museo San Telmo. Donostia Kultura.
Donostia - San Sebastián.



ción ha merecido los plácemes públicos en periódicos y revistas en estos mismos momentos y en las conferencias dadas en Madrid del eximio antropólogo español Doctor Don Telesforo de Aranzadi (...). Véanse en esta Sección muebles, enseres, recuerdos vascos, desde el siglo XV hasta nuestros días, representaciones del arte popular euskaro en sus diferentes manifestaciones etc.etc. En definitiva diremos que el Museo Municipal de San Sebastián consta de doscientos treinta y siete cuadros al óleo, doscientos noventa y cinco enseres etnográficos vascos, pasando de tres mil números redondos los objetos, útiles, grabados, litografías, dibujos, medallero, recuerdos históricos, prehistóricos, orfebrería, armas, sigilografía, y demás catalogados hasta el 26 de Octubre de 1915. Grato, gratisísimo es pues considerar con verdadera satisfacción que todo esto se ha logrado MATERIALMENTE DE LA NADA, siempre luchando con la falta de recursos suficientes..." (14).

En los años de la Primera Guerra Mundial junto a algunas referencias acerca de la disminución de visitantes provocada por la contienda, las actas reflejan un notabilísimo incremento de las piezas de Etnografía, por medio de adquisiciones y donaciones. El Museo Etnográfico Vasco, constituido en Sección del Museo Municipal revestía especial importancia *"... por ser el primer Museo*

en su género que con carácter público se ha creado en el Reino, según manifestación de ilustres etnógrafos...". (15). Aquí podían verse las piezas dispuestas en base a actividades tradicionales como el pastoreo, el carboneo, la agricultura, el trabajo del hierro, el hilado o el tejido. También se mostraba al público un hogar vasco y una zona de objetos de culto religioso.

En el primer Congreso de la Sociedad de Estudios Vascos, celebrado en Oñate en septiembre de 1918, los más destacados miembros de su Sección de Etnografía: José Miguel Barandiarán, Enrique Eguren y el propio Telesforo de Aranzadi, hicieron hincapié en la necesidad de apoyar al Museo y potenciar los estudios etnográficos. También se apostaba por la creación de un "Museo Vasco" con el concurso de la Diputación de Guipúzcoa y el Ayuntamiento de San Sebastián. Quizás esto influyó en el hecho de que la Diputación aumentara en 500 ptas. su subvención anual al Museo Municipal.

Para intentar solucionar la acuciante falta de espacio para exponer las piezas se procedió a colgar cuadros en las paredes de la escalinata del edificio, y hasta hubo una propuesta del arquitecto Alday para hacer un piso de cristal vidriado y hierro sobre el patio de la Biblioteca y Museo. A finales de 1917, fruto de las gestiones de Soraluze y de

Don José Aguirre (a la sazón secretario de la Comisión de Etnografía) llegaron al Museo dos estelas funerarias discoidales, una de Gabiria y otra de Ormaiztegui, iniciándose una colección que tendría enorme desarrollo en el futuro. Entre las donaciones de tipo histórico realizadas en estos años destaca la del escritorio donde se firmó la Paz de Zanjón (guerra de Cuba) entregado por el Conde del Grove.

El 19 de diciembre de 1919, estando reunida la comisión de Etnografía del Museo (a la que el Oficial-Conservador Sr. Soraluze había excusado su asistencia por hallarse indispuerto) llegó la noticia de su repentino fallecimiento provocando una gran conmoción. El Museo se veía privado así de su principal motor, sobre cuyas espaldas había gravitado el ingente trabajo de organización, catalogación y gestión del centro en dos emplazamientos distintos y en medio de dificultades de toda índole.

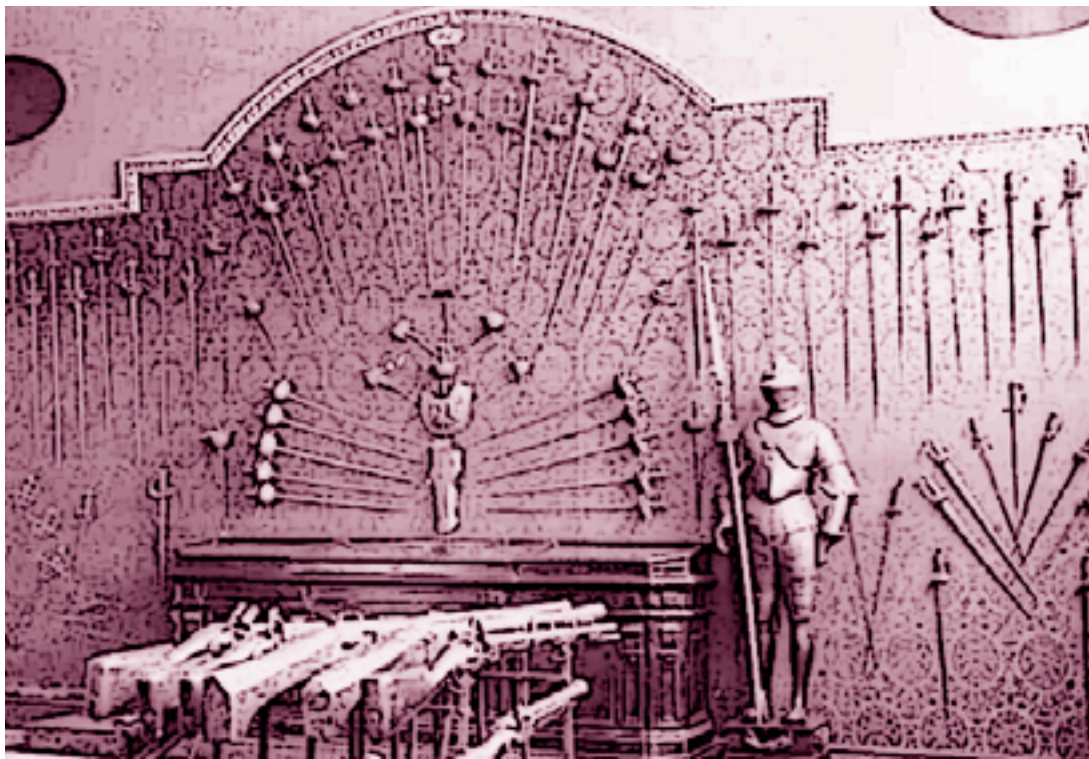
El nuevo Director-Conservador (como se denominaría a partir de entonces el cargo) fue Don JOSE DE AGUIRRE, que reunía la doble condición de experto en pintura y en etnografía. Tres meses después de Soraluze fallecía también Don Marino Tabuyo, quien como último testimonio de su afecto al Museo dejaba un legado económico con el deseo de que fuera empleado en obras para un nuevo Museo Municipal.

Quizás tan lamentables pérdidas tuvieran algo que ver con el espaciamiento de las reuniones de la Junta de Gobierno, que de celebrarse casi cada dos meses, pasaron a hacerlo dos veces al año en 1920, sólo una en 1921, 1922 y 1923, ninguna en 1924, dos en 1925, ninguna en 1926, dos en 1927, una en 1928, y una en 1929. Pese a ello en los años veinte se siguen adquiriendo objetos (cuadros de artistas vascos, algunas tallas góticas, enseres domésticos...) y recibiendo importantes depósitos, como fragmentos de pasos de Semana Santa de Arizmendi procedentes de Santa María, o cuadros cedidos por el Prado: paisajes de Ignacio Iriarte y dos pinturas de Goya, el retrato del rey Carlos IV y el de su esposa María Luisa (que permanecieron en el museo donostiarra hasta 1961). También son abundantes las donaciones para las diferentes secciones del museo, entre ellas hay que destacar el legado Broutin (1922) impresionante colección de armas blancas y de fuego pertenecientes al maestro de esgrima Don Aquiles Broutin, y el legado de D. Luis Errazu Rubio (1927) compuesto por cuadros de notables firmas: El Greco, Raimundo Madrazo, Villegas, Martín Rico, Fortuny, y López Portaña.

Así fue como la necesidad de buscar nuevo emplazamiento para el Museo, independizándolo de la Escuela de Artes y Oficios, se hizo perentoria. En la Junta de

Gobierno celebrada el 22 de abril de 1927 Don Francisco Urcola plantea la idea (que se retomará en ocasiones futuras) de separar las dos especialidades del museo en edificios diferentes: *"... dotar con nuevos locales al Museo de Bellas Artes y al Museo Etnográfico Vasco, examinando las posibilidades de erigir un edificio en el nuevo ensanche de Amara con el nombre de Museo Zuloaga y de disponer del claustro de San Telmo, con su patio para Museo Etnográfico Vasco, con sus secciones anexas de prehistoria, arqueología, e histórica de la ciudad de San Sebastián, proyecto que se halla ya presentado al Excelentísimo Ayuntamiento..."* (16).

En 1912 la Comisión Provincial de Monumentos a instancias del Marqués de Seoane, había iniciado las gestiones para que el antiguo convento dominico de San Telmo (convertido tras la desamortización de Mendizábal en cuartel de artillería) fuera declarado Monumento Nacional, quedando así protegido frente al proyecto de derribar todas esas dependencias. Por Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de 14 de mayo de 1913 (y aclaratoria de 11 de diciembre del mismo año) el claustro y torreón del convento recibieron esa calificación, pese a lo cual se siguió utilizando como instalación militar.



Exposición de armas del "legado Broutin" en la calle Urdaneta.
Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

Tras numerosas gestiones entre el Ayuntamiento y el Ministerio de la Guerra, el 8 de junio de 1921 se aprobó una ley para concertar con el municipio la venta del monte Urgull y dependencias anejas de uso militar sitas al pie del mismo. La escritura otorgada en San Sebastián el 24 de agosto de 1921, siendo alcalde D. Pedro Zaragüeta estipulaba el precio de venta del monte en un millón de pesetas, que fueron entregadas en el acto de la firma. Las dependencias restantes se valoraban de la siguiente forma: cuarteles de San Telmo 150.000 ptas., iglesia y exconvento de San Telmo 300.000 ptas, cuartel con el almacén de paja del depósito de intendencia 50.000 ptas. Todo ello hacía un total de 500.000 ptas..

De modo que los soldados y el armamento fueron trasladados a un nuevo cuartel en Atocha (antigua Casa de Misericordia) y el convento pasó a manos municipales. El 18 de octubre de 1922 la Comisión Provincial de Monumentos de Guipúzcoa celebraba su primera reunión en el antiguo convento de San Telmo, que a partir de ese momento y por cesión del Ayuntamiento pasaba a ser su domicilio social. El arquitecto Urcola había habilitado para ellos un espacio del claustro que albergaría además su archivo y biblioteca. Allí se instaló también la Sociedad Económica Vascongada de Amigos del País, con

lo que ambas entidades iniciaban el uso cultural del recinto.

IV. EL CONVENTO DOMINICO DE SAN TELMO Y EL MUSEO MUNICIPAL.

El 10 de marzo de 1928 la Comisión Provincial de Monumentos de Guipúzcoa, con presencia del Presidente de la Diputación Sr. Luzunariz y del Alcalde D. José Antonio Beguiristain, convino en dedicar el exconvento dominico (donde tenía su sede) a Museo de Etnografía y Bellas Artes para lo cual había que proceder a la restauración y acondicionamiento del antiguo edificio. Para financiarlo se disponía de un crédito de 300.000 ptas. y del legado de Don Marino Tabuyo que ascendía a otro tanto. Con estos recursos el alcalde consideraba que se podía iniciar el proceso “... convirtiendo la iglesia de San Telmo en una magnífica sala de conciertos y las demás vastas dependencias en Museo Etnográfico y de arte antiguo, arqueología vasca, biblioteca pública municipal y otros servicios que pueda proponer la Comisión encargada de ese estudio” (17).

Por su parte la Junta de Gobierno del Museo reunida el 23 de marzo de 1928, deja constancia de la próxima posesión de



El claustro del convento de San Telmo utilizado como cuartel (Parque de Artillería).
Museo San Telmo, Donostia Kultura, Donostia - San Sebastián.

San Telmo y nombra una comisión para encargarse del traslado del Museo y Biblioteca al antiguo convento. La forman por parte del municipio el alcalde D. Jose Antonio Beguiristain, D. José de Orueta (hijo), y el arquitecto Sr. Alday. Por la Junta de Gobierno D. Julio Urquijo, D. José Orueta (padre) y D. José Aguirre. Y por la Comisión Provincial de Monumentos D. Joaquín Pavía y D. Francisco Urcola.

1.- El antiguo convento.

El convento dominico de San Telmo había sido construido en la primera mitad del siglo XVI, durante el reinado del primer monarca de la casa de Habsburgo: Carlos I de España y V de Alemania, quien otorgó a San Sebastián los títulos de “Noble y Leal Villa” por permanecer fiel al emperador durante la Guerra de las Comunidades. A pesar de las dificultades que tuvo la orden mendicante para instalarse en la ciudad debido a la fuerte oposición del clero de San Vicente y Santa María, los dominicos contaron con un poderoso patrocinador: el noble tolosarra Don Alonso de Idiáquez Yurrumendi, Secretario de Estado del emperador Carlos. Cuando Don Alonso contrajo matrimonio con Gracia de Olazábal natural de San Sebastián decidió instalar su casa en esta villa y financiar (a instancias del obispo de Pamplona) la construcción del convento dominico, con un colegio de Teología para frailes y una iglesia, en cuya capilla mayor

sería enterrado el matrimonio. El convento se puso bajo la advocación de San Telmo, patrón de los hombres del mar, asimilado con el fraile de la orden de Santo Domingo, Pedro González.

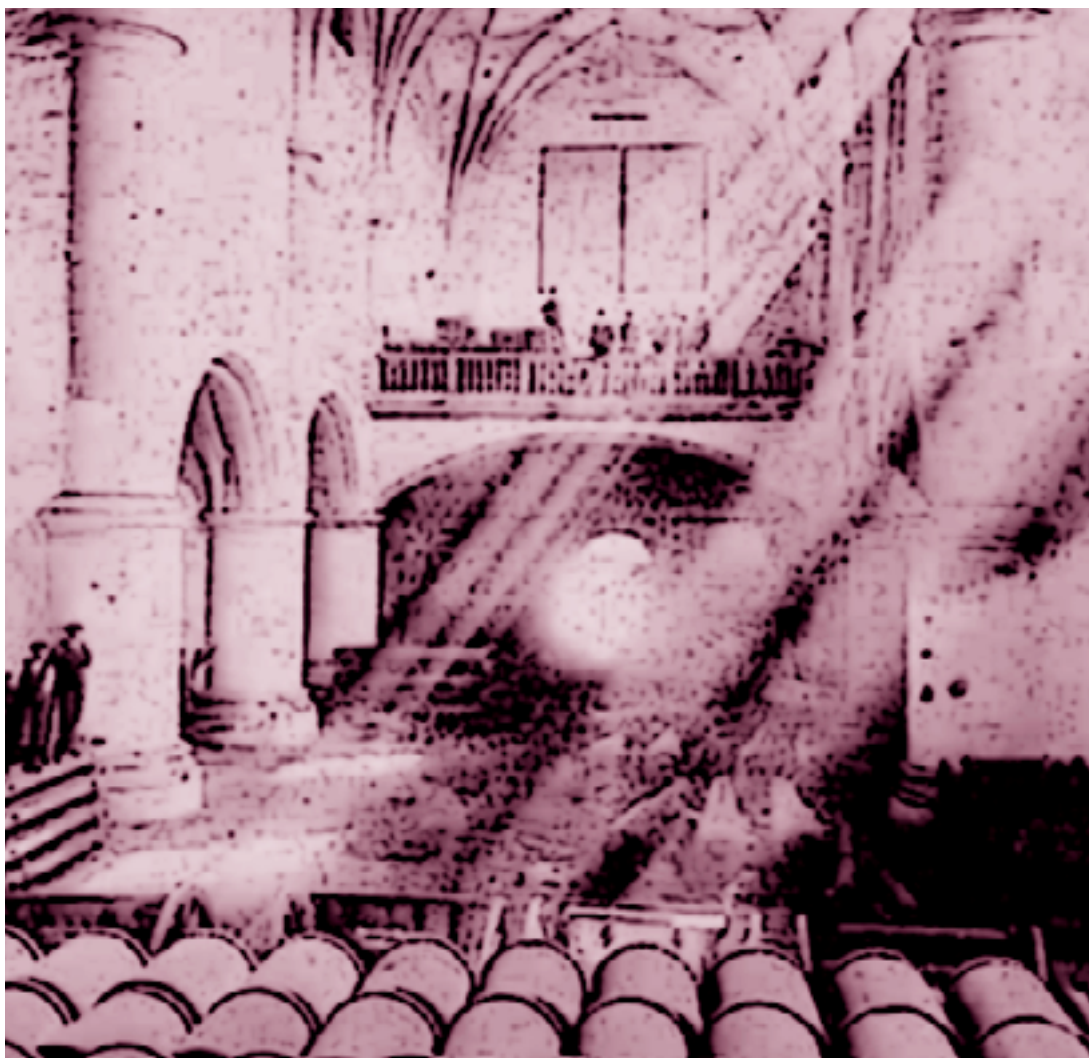
Los planos le fueron encargados en 1544 a un dominico: Fray Martín de Santiago, que había trabajado con los arquitectos Juan y Rodrigo Gil de Hontañón en numerosos edificios salmantinos y que residía en el convento de San Esteban de Salamanca. Fray Martín proyectó un edificio que respondía al tipo de planta característica de la arquitectura conventual surgida durante el periodo gótico isabelino, y que continuó vigente a lo largo del XVI. Al igual que sus dos modelos más cercanos, San Esteban de Salamanca y San Juan de los Reyes de Toledo, la iglesia es de planta de cruz latina con una sola nave flanqueada por capillas laterales de menor altura, crucero de brazos poco profundos, cabecera poligonal en el interior y cuadrada al exterior, y un coro elevado situado sobre la entrada de los pies del templo.

En cuanto a su estilo artístico, las bóvedas de crucería responden al gótico final, pero los soportes en forma de pilares cilíndricos que asemejan columnas toscanas, los arcos de medio punto y los vanos rectangulares, así como la cúpula de casetones de la tribuna de fundadores, hablan de

un momento de transición entre el arte gótico y el renacentista, que triunfa plenamente en la muy clasicista puerta del crucero que da acceso a la villa por la calle de Santa Corda.

Debido a la proximidad del monte Urgull no había espacio para ubicar el

claustro del convento en su lugar habitual: adosado al lado de la Epístola, por lo que se tuvo que construir a los pies del templo. El claustro de dos pisos da testimonio también del paso de uno a otro estilo: las bóvedas de la planta baja muestran una rica tracería propia del gótico flamígero, pero los arcos de ambos pisos son de



La iglesia de San Telmo, depósito de armamento del cuartel.
Museo San Telmo, Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

medio punto y están sostenidos por columnas –toscanas los del inferior y jónicas los del superior–, siguiendo la superposición de órdenes propio de la arquitectura romana. Uniendo las dos plantas fray Martín proyectó una atrevida escalera plateresca (hoy desaparecida) que discurría por el interior del torreón.

Las obras, que incluían además una serie de patios y dependencias conventuales, se prolongaron desde 1544 hasta 1562 en que fue consagrada la iglesia, aunque todavía quedaban varias partes del complejo por rematar. El templo poseía varios retablos, destacando el de la capilla mayor en el que intervino Ambrosio de Bengoechea, discípulo de Anchieta y miembro de la generación de “romanistas” vascos.

En esta capilla, separada del resto del templo por una hermosa reja, y situado sobre un amplio basamento delante del altar estaba emplazado el sepulcro de los fundadores: Don Alonso de Idiáquez (que había muerto en 1547 a manos de los protestantes alemanes sirviendo al Emperador Carlos) y Doña Gracia de Olazábal. El monumento funerario fue encargado en Italia en 1577 por su hijo Juan de Idiáquez, de acuerdo con una moda muy extendida entre la nobleza española del Renacimiento. El escultor genovés Taddeo Carlone,

realizó (por 400 escudos de oro) una sepultura de mármol en la que sobre el lecho funerario aparecían las dos figuras yacentes: Don Alonso con su armadura y la capa de la orden de Santiago, y Doña Gracia con los ropajes y la toca de viuda, situados uno junto al otro y acompañados de sus escudos nobiliarios. La delicadeza de la talla y la idealización de los personajes denota la alta calidad del taller renacentista genovés que tenía entre sus clientes a la poderosa familia Doria.

Durante los siglos siguientes (XVII y XVIII) el convento y la iglesia vivieron un largo periodo de prosperidad recibiendo



Monumento funerario de Alonso de Idiáquez y Gracia de Olazábal, fundadores del convento de San Telmo.
Museo San Telmo, Donostia Kulturra. Donostia - San Sebastián.



donaciones de los más altos linajes de la provincia y de la villa. En fecha imprecisa el sepulcro de los fundadores fue cambiado de emplazamiento, la lastra de mármol se cortó en dos partes separando al matrimonio y ubicando a cada uno en un nicho situado a los lados del presbiterio.

El estallido de la Guerra de la Independencia tuvo funestas consecuencias para la ciudad de San Sebastián y el convento. El incendio y destrucción de la villa el 31 de agosto de 1813 también afectó a San Telmo, aunque el edificio de piedra resistió los destrozos materiales y la pérdida de sus bienes muebles (retablos, tapices, ornamentos, orfebrería...) fueron muy considerables. Iniciada la reconstrucción de la ciudad, los dominicos faltos de recursos y menguados en número optaron por reservarse una parte del convento y alquilar el resto para cuartel de artillería. Pero esta solución sirvió de poco porque nunca lograron cobrar el arriendo.

En 1836, reinando Isabel II la desamortización de Mendizábal que desposeía al clero regular, les expulsó definitivamente de San Telmo. Como nadie pujó por él en la subasta pública subsiguiente, el convento quedó en manos del Estado que decidió convertir todo el complejo en cuartel. La iglesia pasó a ser el almacén de armamento (los sepulcros de los fundadores se tras-

ladaron al cementerio de Polloe) y el claustro fue tabicado y utilizado como almacenes y cuadras.

El lamentable estado de este antiguo y noble edificio movió a varios escritores e intelectuales donostiarros de finales del XIX a denunciar su situación, interesando a la Comisión Provincial de Monumentos y a las instituciones en su recuperación. Todo el proceso culminó –como ya hemos visto más arriba– en su declaración como Monumento Nacional en 1913 y su compra por parte del Ayuntamiento que decidió en 1928 ubicar allí la Biblioteca y el Museo Municipal.

2. La rehabilitación del edificio.

La restauración del convento, emprendida de acuerdo con el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, corrió a cargo del arquitecto Francisco Urcola, asistido por su colega Juan Alday y con el asesoramiento del pintor Ignacio Zuloaga. La Comisión permanente del Ayuntamiento en sesión de 7 de febrero de 1930 aprobó un proyecto de presupuesto extraordinario para la adquisición de terrenos, obras de restauración del convento, iglesia, claustros y parque de San Telmo, gastos de instalación del Museo y Biblioteca, y obras de urbanización consiguientes por importe de 1.600.000 ptas. También se decidió que el municipio aportaría en adelante 20.000 ptas. para adquisiciones y mantenimiento del Museo.

El antiguo edificio fue restaurado con el criterio de devolverle su aspecto original y adecuarlo a su nueva función, finalizándose las obras de rehabilitación en 1932. En julio de ese año se trasladaron de nuevo a San Telmo los sepulcros de los fundadores: Don Alonso de Idiáquez y su esposa Gracia de Olazábal, que fueron situados sobre unos sencillos basamentos rectangulares a derecha e izquierda de la puerta de acceso a la iglesia desde el claustro.

Para aumentar el espacio disponible y darle una entrada noble al Museo se cons-

truyó una ampliación adosada al ala este del claustro, que permitió crear un gran hall con dos salas laterales en planta baja, y dos plantas superiores para exponer las colecciones; exteriormente se correspondía con una fachada de estilo neo-renacentista que se inspiraba en las formas arquitectónicas del claustro y de la portada de la calle Santa Corda. También se hizo otra ampliación hacia el norte añadiendo un cuerpo rectangular que se ubicaba pegado al muro septentrional de la iglesia en el espacio que quedaba entre esta y la ladera del monte Urgull. En cuanto a la célebre

El claustro de San Telmo durante las obras para instalar el Museo.
Fototeca Kutxa.





Foto superior, Construcción de la nueva fachada y plaza de acceso al Museo de San Telmo.
Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

Foto inferior, Interior del claustro alto rehabilitado.
Fototeca Kurxa.



escalera plateresca del torreón, estaba tan arruinada que hubo que sustituirla por otra nueva.

La antigua iglesia se destinaría a salón de actos del museo, y para decorarlo *“... se acordó –por consejo de Zuloaga– encargar al pintor catalán Jose M^a Sert la realización de una serie de lienzos que cubrieran sus desnudas paredes. Una vez aceptado el encargo, que se concretaría en once pinturas grandiosas, Sert se ocupó también (desde París y de acuerdo con Alday) de la decoración de su entorno: desde los dorados escudos de San Sebastián y de los Idiáquez emplazados en los tres paños centrales de la cabecera, hasta los zócalos de los muros, en mármol gris de Deva, y el suelo del mismo material combinado con madera”* (18).

Jose María Sert (1874-1945) se había hecho célebre por sus inmensas pinturas que cubrían el interior de la catedral de Vic, y de numerosas mansiones en Europa y Estados Unidos. Una vez decididos los temas de los lienzos: los hechos célebres del pueblo guipuzcoano, Sert y el alcalde Don Jose Antonio Beguiristain firmaron en el Hotel Ritz de Madrid (el 27 de enero de 1930) el contrato para la ejecución de once telas que ocuparían un total de 748 m², por un importe de 300.000 ptas. En función de los temas representados los

lienzos se han denominado: “Pueblo de ferrones” (ferrerías guipuzcoanas), “Pueblo de santos” (San Ignacio de Loyola), “Pueblo de comerciantes” (Compañía Guipuzcoana de Caracas), “Pueblo de navegantes” (Juan Sebastián Elcano), “Pueblo de pescadores” (balleneros), “Altar de la Raza”, situado en el ábside (San Telmo y San Sebastián), “Pueblo de fueros” (Alfonso VIII de Castilla jura el Fuero de Guipúzcoa), “Pueblo de armadores” (construcción de los barcos de la Armada Invencible en Pasajes), “Pueblo de libertad” (el árbol de Guernica), “Pueblo de sabios” (científicos de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País) y “Pueblo de leyendas” (un akelarre).

En agosto de 1932 el propio Sert dirigió el pegado de los lienzos –que imitan grandes tapices– en las paredes de la iglesia. Las escenas pintadas en sepia sobre un fondo dorado de panes de oro, constituyen una síntesis de la historia de Guipúzcoa interpretada con el estilo heroico, grandioso y lleno de dinamismo característico de su autor.

3.- La inauguración del Museo.

Una vez terminadas las obras y decorada la iglesia, se colgaron en la primitiva sacristía varios tapices flamencos del siglo XVI cedidos temporalmente por la Comisión del que fuera Patrimonio Nacional. El



La antigua iglesia de San Telmo decorada con los lienzos de Sert.

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

acto inaugural (precedido la víspera por un concierto de la Orquesta Sinfónica de San Sebastián que interpretó la obra de Falla “El retablo de Maese Pedro” dirigida por el propio compositor) se celebró el sábado día 4 de septiembre de 1932 a las cinco de la tarde. Estuvieron presentes el Ministro de Instrucción Pública de la recién proclamada Segunda República: Don Fernando de los Ríos, los pintores Ignacio Zuloaga y Jose María Sert, los arquitectos Alday y Urcola, el compositor Manuel de Falla, el nuevo alcalde Don Fernando Sasiain, la corporación municipal, la Junta de Gobierno del Museo, autoridades civiles y militares, y un nutrido público que abarrotaba la antigua iglesia.



22. Caricatura de Sert, junto a Zuloaga, Alday y Urcola durante la colocación de los lienzos.
Fototeka Kutxa.

Tras una alocución del alcalde D. Fernando Sasiain glosando los múltiples esfuerzos que habían hecho posible la realización de tan ansiado proyecto cultural, el ministro pronunció el discurso inaugural. También intervino el Orfeón Donostiarra, conducido por el maestro Gorostidi que interpretó un amplio repertorio en el que además de composiciones de Guridi, Usandizaga, Ravel, Sorozábal y Zubizarreta, incluyeron obras de músicos del siglo XVI como Vitoria y Palestrina, en honor a la época de fundación del convento.

Seguidamente se hizo un recorrido por las salas del museo, organizado en secciones de Etnografía vasca, Antropología, Prehistoria, Arqueología, Sección Histórica de San Sebastián, colección Broutin, Sección de Bellas Artes y una “Sala Zuloaga” con obras cedidas para la ocasión por el pintor, que fue uno de los más activos impulsores del nuevo Museo. También se abrió al público la “Exposición de Artistas Vascos”, con pinturas, grabados y esculturas de autores que en su mayoría donaron sus obras. A partir de entonces se iban a celebrar numerosas exposiciones en este enclave que los donostiarra empezaron a llamar “Museo de San Telmo”.

Entre las donaciones que tuvieron lugar con motivo de la apertura del nuevo Museo, cabe citar una talla románica de la



Foto superior, Acto inaugural del Museo de San Telmo, el 4 de septiembre de 1932.

Fototeka Kutxa.



Foto inferior, Tapices que cubrían la antigua sacristía durante los actos

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

Virgen con el niño y varias esculturas barrocas, así como la colección Apalategui. Francisco de Apalategui era un religioso muy ligado a la causa carlista que había creado un pequeño museo en Loyola con uniformes, condecoraciones, estandartes, fotografías..., y lo donó a San Telmo donde se crearon con ese fondo unas salas llamadas de “Guerras Civiles”.

4.- El nuevo Reglamento.

Un año más tarde el 27 de octubre de 1933, el pintor Ignacio Zuloaga, dejaba en depósito al Museo un conjunto de cuadros con la voluntad de convertirlos en donación al aprobarse el nuevo Reglamento. En efecto, el importante cambio que había experimentado el Museo Municipal había llevado a la Junta a plantearse la elaboración de un Reglamento, que sustituyera al primitivo de 1901.

El nuevo “Reglamento del Patronato de Museos y Bibliotecas de San Telmo” fue aprobado por el Ayuntamiento Pleno el 25 de junio de 1935. En sus tres primeros artículos se establecían los fines, propiedad y gobierno del complejo cultural en estos términos:

1.- El Palacio de Museos y Bibliotecas de San Telmo, es un edificio que el Excmo. Ayuntamiento de San Sebastián, después de restaurarlo, quiere dedicar a

centro de cultura de la ciudad, estableciéndose para ello las normas que se fijan en este Reglamento.

2.- La propiedad de los solares y edificios, así como el contenido actual y futuro de los mismos, será siempre de la ciudad de San Sebastián, excepción hecha de aquellos objetos particulares que se confían a su custodia, en depósito, a los Museos.

3.- La administración de este centro de cultura, así como su dirección y orientaciones se delegan en una Junta de Patronato de San Telmo en la forma que a continuación se determina.

Al objeto de que esta Junta pueda cumplir su cometido, el Ayuntamiento le señalará una cantidad anual fija de subvención, que servirá para el sostenimiento y desarrollo de Museos y Bibliotecas.

La cuantía de esta subvención será solicitada al Excmo. Ayuntamiento dentro de los ocho primeros días después de la constitución de la Junta de Patronato. (19).

La Junta de Patronato se compondría de 23 miembros, entre representantes de instituciones y vecinos. El presidente sería el Alcalde, el Vicepresidente el Presidente de la Comisión de Fomento, y entre los vocales deberían figurar cinco concejales, dos diputados provinciales, el arquitecto municipal, el director del Museo, el de la Biblioteca



Municipal, dos miembros de la Comisión de Monumentos, dos de la Sociedad Económica Vascongada de Amigos del País, uno del Ateneo Guipuzcoano, uno de la Sociedad de Estudios Vascos, un arquitecto del Colegio Oficial Vasco, y cuatro vecinos de reconocida competencia en materias artísticas y culturales. También se podrían nombrar miembros de Honor y Corresponsales.

Para desarrollar su trabajo la Junta se dividiría en Secciones distribuidas en:

- Sección de Bellas Artes (pintura, grabado, escultura y arquitectura).
- Sección de Arqueología (heráldica, numismática, y afines).

- Sección de Etnografía (folklore y teatro vasco).
- Sección de Historia (prehistoria y antropología).
- Sección de Bibliotecas (Literatura, lenguas, historia, arte, ciencias, enciclopedias, revistas, bibliografía).
- Sección de Régimen interior. Esta tendría 10 miembros, que se ocuparían del cuidado y sostenimiento del edificio e instalaciones, organización de actos, propaganda y administración.

Estas Secciones se reunirían por lo menos una vez al mes, y las propuestas de adquisición de obras deberían ir acompañadas de un informe razonado de la Sec-



Salas de Bellas Artes en el Museo de San Telmo.
Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

ción correspondiente. En cuanto a la Junta del Patronato debía reunirse al menos cuatro veces al año y en la primera preparar *“...la campaña Veraniega de los Museos, sus Exposiciones, propagandas, fiestas, etc.”*. En este sentido, el último artículo del Reglamento hace referencia a los usos del Salón de Actos (antigua iglesia) en estos términos: *“Siendo el Palacio de San Telmo un centro que alberga manifestaciones de arte y cultura, y en especial su Salón de Actos que es el alto lugar que el pueblo de San Sebastián ha dedicado exclusivamente*

a solemnidades de dicho orden (...) dentro de sus locales sólo deberán celebrarse actos de cultura; que ha de ser San Telmo, lugar respetado, y que no debe prodigarse, sino conservarse cuidadosamente, como preciada joya artística y jamás ha de dársele otros usos que aquellos para los que fue precisamente restaurada”(20). Esta aclaración se incluía para evitar el uso indebido de la antigua iglesia por diferentes colectivos y entidades donostiarres, que solicitaban el espléndido salón de actos para toda clase de celebraciones.





5.- La Guerra Civil.

El estallido de la Guerra Civil en julio de 1936 creó una situación difícil en todo el país, si bien San Sebastián no sufrió grandes estragos al quedar en zona Nacional a comienzos de la contienda (septiembre del 36). Para el Museo las principales consecuencias fueron lo restringido de los presupuestos, la llegada de objetos procedentes de incautaciones realizadas tanto en la capital como en la provincia, algunos cambios en la Junta de Patronato (que se reúne ahora con gran frecuencia), y un

nuevo director. La desaparición de D. José Aguirre (que debió abandonar la ciudad) se refleja en el acta de la Junta celebrada el 20 de febrero de 1937 donde figura que el Gobierno Militar "... pide información acerca de la persona de D. José Aguirre, Director del Museo, sobre causas de la ausencia del mismo de San Sebastián e informe sobre su conducta política y social".

Por un tiempo se ocupó de sus funciones el director de la Biblioteca Municipal, pero el



Inauguración del busto de Pio Baroja, obra de Victorio Macho, en el claustro de San Telmo (1937).
Fototeca Kutxa.

12 de febrero de 1938 a propuesta del Alcalde D. Antonio Pagoaga, fue nombrado para el cargo (en el que permanecería hasta 1950) el Vocal de la Junta Don FERNANDO DEL VALLE LERSUNDI, con un sueldo de 8.500 ptas. anuales. Era un ingeniero industrial muy entendido en pintura, que al ser nombrado realizó un detallado informe sobre los cuadros que presentaban algún desperfecto, e impulsó la apertura de nuevas salas de Bellas Artes en la galería superior del Museo (inauguradas el 20 de septiembre de 1938), así como la creación de una sala para exposiciones en la planta baja. La entrada a las mismas fue estipulada por la Junta de 21 de junio de 1939 en una peseta e incluía la visita del Museo, pero no así la "Sala Sert" que costaba otra peseta más.

Durante la guerra, en las salas dedicadas a las "Guerras civiles" se dispuso una sección con objetos e imágenes de la contienda en curso, y se proyectó otra destinada a glosar la defensa del alcázar de Toledo por el general Moscardó, aunque finalmente no se llevó a efecto. También hubo donaciones importantes como la realizada por D. Rogelio Gordon (1859-1938) director y profesor de la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián. Este notable paisajista donó en vida varias pinturas (óleos y acuarelas de su propia mano, y algunas tablitas con vistas de San Sebastián realizadas por su buen amigo Joaquín Sorolla), piezas de orfebrería (joyas y

aderezos tradicionales de diferentes regiones españolas), cerámica, muebles y algunas armas; con ello se abrió una "Sala Gordon" el 29 de noviembre de 1937. Unos meses después la Duquesa de San Millán donaba al Ayuntamiento la histórica Casa de Oquendo, en la zona de Gros. Acabada la Guerra Civil, en julio de 1939 el Jefe del Estado, general Franco ofrecía al Conde Ciano, un espléndido almuerzo en San Telmo bajo los inmensos lienzos de Sert realizados por una nueva instalación eléctrica.

6.- Los años cuarenta

En los años cuarenta llegaron en depósito a San Telmo más de cincuenta cuadros del Museo del Prado, haciéndose obras de mejora en las dos plantas de la pinacoteca.



Acto falangista en el Salón de Actos del Museo San Telmo.
Fototeca Kutxa.



En 1941 se recibió un donación excepcional: la espada jineta de Boabdil último rey moro de Granada, y en 1943 varios vocales presentaron a la Junta de Patronato una moción para reordenar el museo y “... dar mayor importancia a las Secciones relacionadas con las manifestaciones artísticas e históricas de nuestra provincia, y en especial con el pasado del pueblo donostiarra...” (21), tras lo cual se habilitaron junto al vestíbulo del Museo dos salas con estampas de Guipúzcoa y San Sebastián, cuya disposición corrió a cargo de José M^a Donosty.

Al mismo tiempo el interés por los estudios de prehistoria y ciencias naturales (geología, botánica, zoología...), movió a varios guipuzcoanos herederos del espíritu científico de Telesforo de Aranzadi, a fundar en 1947 la sociedad “Aranzadi”. Entre sus objetivos, además del estudio y divulgación figuraba la creación de un “Museo Guipuzcoano de Prehistoria y Ciencias Naturales”, de acuerdo con un proyecto del geólogo Joaquín Gómez de Llarena.

Con el fin de disponer de un local donde reunirse y custodiar sus materiales de estudio, se dirigieron al Ayuntamiento solicitando que se les diera cobijo en San Telmo. Para conseguirlo Aranzadi tuvo que convertirse en sección de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País (denomina-

ción adoptada tras su refundación en 1944) y así fue como el 14 de mayo de 1948 se les concedió el local y una sala en el Museo. La nota remitida a Aranzadi el día 28 decía: “Se accedió por unanimidad a la petición, y por añadidura se les concede, igualmente, otra sala del piso primero que comunica con la Sección de Etnografía Vasca, a fin de que empiece dicho Grupo científico, según sus deseos, a organizar sus trabajos de clasificación y montaje del futuro Museo de Ciencias Naturales...” (22). Así fue como en un espacio de 65 m² se dispusieron diversos materiales geológicos, paleontológicos y prehistóricos, y se pudo inaugurar el 22 de diciembre de 1949 una “Sala de Geología y Prehistoria” en la primera planta del Museo de San Telmo. A partir de ahí numerosos socios de Aranzadi comenzaron a donar colecciones de fósiles, insectos y plantas con destino al que se consideraba el embrión de un futuro Museo de Ciencias Naturales.

7.- Los años cincuenta

En enero de 1950, debido a la larga ausencia de su puesto de D. Fernando del Valle Lersundi (quien en abril del 49 había marchado a América) fue nombrado director del Museo el activo Vocal D. GONZALO MANSO DE ZUÑIGA dejando al ausente Valle como Vocal asesor. Don Gonzalo, que había ejercido como director interino de la Casa de

Oquendo, era abogado y Académico correspondiente de Bellas Artes y ocupó el cargo por espacio de treinta años hasta su jubilación en 1980. Aficionado a la Arqueología, a la Etnografía, y a la cerámica de Pasajes, su llegada a la dirección coincidió con el traslado de la Biblioteca Municipal a la antigua Casa Consistorial, ya que el Ayuntamiento pasó a ocupar el edificio del clausurado Casino. La Biblioteca abandonaba el Museo, que ganaba así nuevos espacios, y se segregaba del Patronato.

Una de las primeras gestiones de Don Gonzalo fue ocuparse de la conservación de los lienzos de Sert. Ante la alarma generada al recoger la prensa que las pinturas se estaban deteriorando por efecto de la humedad, el Ayuntamiento contrató a su discípulo Massot, quien restauró en marzo de 1950 algunos desperfectos, especialmente en la zona baja del “Pueblo de armadores”. También impulsó el nuevo director la creación de una sala de “Tocas vascas” en lo que había sido la antigua portería del convento.

Un acontecimiento trascendental para la pinacoteca de San Telmo fue la organización por el galerista donostiarra Paco Aranaz de los Certámenes de Navidad, que se celebraron desde 1950 al 65. La Sala de Arte Aranaz Darrás creó un concurso anual de pintura para artistas de la zona con dos

premios en metálico, el primero pasaría a ser propiedad del Museo San Telmo, y el segundo se sortearía entre las personas que al comprar los correspondientes boletos hacían posible reunir el importe de los premios.

Estos Certámenes se convirtieron en un poderoso acicate para los pintores locales en las difíciles circunstancias de la posguerra, y movieron al Ayuntamiento y a la Diputación a otorgar otros dos premios.





que también irían a parar al Museo. Así se incorporaron a sus salas de pintura obras de Ascensio Martiarena, Menchu Gal, Ricardo Baroja, Gaspar Montes Iturrioz, Miguel Angel Alvarez, Antonio Valverde, Gonzalo Chillida, Mari Paz Jiménez, Luis García Ochoa, Rafael Munoa, Maite Rocandio, Rafael Ruiz Balerdi, Ana María Parra, José Gracenea, Javier Arocena, Amable Arias, Alejandro Tapia, Vicente Amezttoy, y un largo etc. creando un amplio fondo de pintores guipuzcoanos. A él se unían las donaciones de artistas entre las que destacan en 1952 un lienzo de grandes dimensiones del célebre pintor Antonio Ortiz Echagüe: “La fiesta de la Cofradía de Atzara” (escena costumbrista sarda que había obtenido importantes premios internacionales como la medalla de Plata del Salón de París de 1921), y en 1954 una serie de cuadros del paisajista Fernando de América. Así el Museo Municipal iba incrementando sus colecciones gracias a la generosidad de los particulares, ya que

la falta de presupuesto para adquirir obras era (y sigue siendo) un mal endémico de la institución.

En 1952 Gómez de Llarena, en nombre de la Sociedad de Ciencias Aranzadi, solicitó más espacio en San Telmo ante el aumento de las colecciones de ciencias naturales y de los hallazgos en las excavaciones. La Junta optó por cederles una zona de la antigua biblioteca, instalándose allí numerosas piezas que propiciaron la creación en 1956 de dos nuevas salas: la “Sala de Mineralogía, Paleontología y Geología” (desgajando esta última de la Sala de Prehistoria), y la “Sala de vertebrados”. Por otro lado con el regreso en 1954 de D. Jose Miguel Barandiarán de su exilio en Francia, la Sección de Etnografía de Aranzadi (constituida un año antes) experimentó un gran impulso, dándose charlas dominicales y conferencias en el Museo.

Por esas mismas fechas llegaba a San Telmo un nuevo “inquilino”: La Asociación



Artística de Guipúzcoa, que permanecería allí casi cuarenta años. La Asociación se había fundado el 12 de febrero de 1949 con el fin de que veteranos y noveles pudieran tener un lugar donde trabajar juntos e intercambiar opiniones y conocimientos. Estaba presidida por el pintor Ricardo Baroja y entre los miembros de su primera directiva se contaban artistas como Agustín Ansa, Vicente Cobreros, María Rosario Camps, o Ignacio Echandi. Faltos de un local donde instalarse comenzaron por editar una revista "Gaviota", hasta que por fin en 1954 el Ayuntamiento les cedió la zona del Museo que antes ocupaba la Biblioteca del Duque de Mandas, para montar allí un estudio-taller al que podían acudir a dibujar y pintar todos los socios. Este lugar se convirtió de inmediato en el principal foco artístico de la ciudad, allí aprendieron el oficio un gran número de creadores guipuzcoanos, se organizaban conferencias, concursos de pintura y hasta proyecciones de películas.

En febrero de 1957 la Comisión de Cultura del Ayuntamiento donostiarra propuso a la Corporación la aprobación de un nuevo Reglamento donde junto al Museo de San Telmo se incluiría la Casa de Oquendo. El "Reglamento del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo" se articulaba en tres Títulos y 28 artículos. En el Título I además de recordar que el Ayuntamiento era el propietario de

ambos edificios, se establecían los objetivos de los mismos: *"Artículo 5º.- La finalidad de estos Museos no se concreta a coleccionar y exponer objetos de arte antiguo o contemporáneo e históricos, sino que tiende a fomentar otros científicos y arqueológicos que sirvan para difundir la cultura en sus distintas modalidades. Tendrán por tanto cabida los objetos de arte e historia, la escultura, la cerámica; grabados y estampas de todo género, los vestigios paleontológicos y prehistóricos; las colecciones etnográficas y todos los variados aspectos del folklore; los documentos paleográficos, los libros especiales que tratan de asuntos referentes a esas materias"* (23).

En cuanto a los componentes de la Junta de Patronato (formada por 25 miembros) los cambios respecto al Reglamento de 1935 consistían en la desaparición del

Jesús Gallego imparte clases en la Asociación Artística en su local del Museo San Telmo. Archivo Asociación Artística Guipuzcoana.





representante de la Sociedad de Estudios Vascos, y en las incorporaciones del Delegado del Tesoro Artístico de Guipúzcoa, del director del Instituto de Enseñanza Media, de un miembro de la Asociación Artística, y de otro de la Sociedad de Ciencias Aranzadi (con lo que se recogía la presencia de estas nuevas entidades en San Telmo). El Director del Museo formaría parte de la Junta con voz pero sin voto, como asesor técnico. La Junta se reuniría al menos una vez al semestre, podría subdividirse en comisiones y cada año tendría que redactar un anteproyecto de presupuesto de ingresos y gastos ajustándose

siempre a la cantidad consignada por el Ayuntamiento. En su seno debía nombrar una Comisión Permanente que se reuniría una vez al mes.

En las disposiciones adicionales se insiste una vez más en el valor del Salón de Actos, y aclara que sólo podrán celebrarse en la antigua iglesia actos solemnes, pero no actividades “...de poco interés y respeto para la elevada cualidad de tan preciado monumento arquitectónico y pictórico...”. Así mismo se establece que el edificio del Museo no alojará ya más entidades, limitándose a las existentes.



Foto superior, Vista de la Pinacoteca del Museo San Telmo (Sala Regoyos).
Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



Foto inferior, Salas de Etnografía en el claustro alto del Museo San Telmo.
Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

8.- Los años sesenta.

El 13 de mayo de 1959 se constituyó la Comisión Permanente, que iba a mostrarse muy activa en los próximos años y entre cuyos miembros se contarían nombres como Manuel Urcola, Carlos Ribera, Eduardo Chillida, Jose M^a Aycart, Jose Luis Banús, Alvaro del Valle Lersundi, Gabriel Ameztoy, Luis Peña Basurto....

Este último (representante de Aranzadi en la Junta de Patronato) presentó en diciembre de 1960 un proyecto para hacer en San Telmo un "Museo Vasco del Hombre", centrado básicamente en la Antropología, la Prehistoria y la Etnografía. El Ayuntamiento lo aceptó y la Diputación lo apoyaría aportando unas cantidades anuales (200.000 ptas en 1962 y 63). La primera etapa del plan fue el montaje por los miembros de Aranzadi de la Sala "Prehistoria I" en el claustro bajo a la derecha del vestíbulo. Fue inaugurada el 1 de febrero de 1964 con materiales líticos y óseos procedentes de varios yacimientos de la provincia (incluidos los cráneos de Urtiaga, Deva) que iban acompañados de gráficos, fotos y maquetas. Se proyectaba otra: "Prehistoria II" que abarcaría hasta el Hierro, y que no llegó a montarse por falta de financiación.

Por lo que respecta a la Etnografía el proyecto de Luis Peña consideraba necesario ampliar el número de objetos y dedicar

mayor extensión a esa Sección. En aquellos años se hicieron muchas adquisiciones de Etnografía con el respaldo económico de Diputación: muebles, argizaiolas, herramientas de trabajo, objetos artesanales, utensilios domésticos..., y el arquitecto Urcola presentó un plan de redistribución de los espacios del Museo (Comisión permanente de 25 de agosto de 1961) en el que junto a otras modificaciones destinaba a la Etnografía todo el claustro alto. Además en el último piso de la fachada a la plaza Zuloaga se creó una Sala de conferencias y proyecciones (que por un tiempo gestionó la Sociedad Fotográfica) y una zona de archivo del Museo, sin embargo tal disposición duró poco sucumbiendo esta Sala a las crecientes necesidades de espacio expositivo del Museo.

La Sección de Arqueología experimentó también un notabilísimo desarrollo, gra-



Inauguración de la Sala "Prehistoria I" montada por la Sociedad de Ciencias Aranzadi, en San Telmo (1964). Archivo Aranzadi.

Fototeka Kutxa.



La colección de estelas del Museo San Telmo.
Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

cias a la constante labor de localización y compra por parte de Manso de Zúñiga de numerosas estelas funerarias discoidales, que abarcan desde el medioevo hasta finales del siglo XIX, con una gran diversidad de tipologías y motivos (geométricos, antropomorfos, zoomorfos, epigráficos...). Las estelas, que se querían colocar en un jardín que se habilitaría entre el edificio y el monte denominado “jardín de los frailes”, acabarían dispuestas en la planta baja del claustro. Esta colección constituye el mayor conjunto museístico de tales elementos existente en Europa y se ha mantenido hasta el presente como uno de los aspectos más característicos de San Telmo.

A finales de 1964 se volvió a montar en el Museo una Sala de arte religioso, y en las paredes del claustro bajo se colocaron 21 escudos, constituyendo un rico muestrario heráldico de los linajes vascos; también se aumentó la exposición de objetos pétreos con la instalación de dos pilas bautismales procedentes de Oñate y Bolívar.

Otra novedad de esa década fue el traslado de los fondos de las salas de “Guerras civiles”, y del legado Broutin con su amplia colección de armas, al macho del Castillo de la Mota donde se instaló el “Museo Histórico-Militar de Urgull”. Inaugurado el 16 de junio de 1963 permanecería allí casi veinte años (pues en 1982 por problemas

de conservación y seguridad volvieron las colecciones a los almacenes de San Telmo). Este nuevo museo tenía dos pisos: en la planta baja se dispusieron las piezas de artillería, armas blancas y enastadas, y en la superior más armamento y recuerdos e imágenes gráficas (básicamente grabados y fotografías) de las guerras carlistas y de la de 1936. A raíz del traslado pudo disponer San Telmo de nuevos espacios libres, que permitieron a la Sección de Antropología de Aranzadi instalar en el primer piso del claustro la Sección de Música y Danzas vascas, en la que tanto empeño puso Peña Basurto comprando diversos instrumentos musicales y encargando la confección de los trajes usados en diferentes bailes y comarcas.

Las manifestaciones sociales y culturales más relevantes de la ciudad en estos años estaban casi siempre vinculadas al Museo, de hecho el Festival Internacional de Cine (creado en 1953) nos ha dejado testimonio gráfico de la presencia en ese histórico marco de algunos de sus más célebres participantes, incluido el mismísimo Alfred Hitchcock. Los conciertos eran una actividad cultural muy habitual en el Salón de Actos del Museo, de modo que a pesar de algunas deficiencias acústicas que se intentaron solucionar con fórmulas diversas, se celebraban frecuentemente conciertos de orquestas y masas corales, a



los que se unían sesiones del Festival de Jazz cuando la climatología impedía celebrarlas en la contigua Plaza de la Trinidad. Para mejorar el viejo templo se realizaron en 1960 trabajos de aireación, a cargo de la empresa Knapen, instalando respiraderos en las bóvedas y rejillas en los muros para procurar su desecación y la eliminación de las humedades. En las salas contiguas de la vieja sacristía y refectorio se celebraban en verano exposiciones artísti-

cas, destacando la "1ª Exposición de Arte Actual" en 1961. Al año siguiente se abría una Sala de pintura del XIX y XX a la izquierda del vestíbulo del Museo, donde antes estuvieron los grabados de Guipúzcoa y San Sebastián.

Para reforzar el atractivo turístico de la ciudad, el C.A.T. (a instancias del emprendedor donostiarra D. Imanol Olaizola), impulsó la instalación en San Telmo de un



Hitchcock en el Museo de San Telmo. Festival Internacional de Cine de San Sebastián (1958).
Archivo Donostiako Zinemaldia.

Nicanor Zabaleta dando un concierto en el Salón de Actos del Museo San Telmo.
Fototeka Kutxa.

espectáculo nocturno de luz y sonido que pudiera parangonarse con los de otros enclaves europeos como la Torre de Londres o los Inválidos de París. El guión de José Berruezo y Jesús M^a de Arozamena relataba al visitante la historia del convento dominico y la de Guipúzcoa, utilizando para ello el antiguo edificio y las grandiosas imágenes pintadas por Jose María Sert. La música que acompañaba al espectador fue compuesta por el maestro Escudero e interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid y la Coral Guipuzcoana, corriendo la instalación acústica a cargo de la Casa Philips. Después de escuchar en el claustro una música lenta y solemne se iniciaba el recorrido con estas palabras: *“San Sebastián se honra en ofrecerles un espectáculo de luz y sonido que*

cuenta el ayer de la ciudad a través de la historia de este viejo convento de San Telmo...” (24). Las supuestas voces de varios monarcas, de Napoleón, Wellington, el Conde de Peñafloreda, o el propio Sert, se combinaban con la del narrador y con la música para constituir un espectáculo deslumbrante, que fue inaugurado el 11 de abril de 1966, y que lamentablemente no tuvo muchos años de vida.

9.- Los años setenta.

En los años setenta se recibieron bastantes donaciones de objetos etnográficos: yugos, argizaiolas, jarras, mobiliario, chapas de chimenea..., y de pinturas. En 1971 quedaba instalada la “Sala Zuloaga” en el





claustro alto con los cuadros que cedió en su día el pintor y algunas obras nuevas, junto a los lienzos se dispuso una vitrina con trabajos damasquinados del famoso taller de Eibar. En octubre de 1973 Doña Elisabeth Smidt, viuda de Antonio Ortiz Echagüe donó siete importantes lienzos de su esposo (que se sumaban a los tres que ya tenía el Museo) a condición de que se creara una Sala dedicada al artista, cosa que se hizo situándola en el extremo norte del primer piso de la pinacoteca.

En la sección de Ciencias Naturales del Museo también hubo novedades. En 1972 Aranzadi instaló la Sala de Ornitología con unos doscientos pájaros disecados pertenecientes a la avifauna de Guipúzcoa. Unos años después en 1976, se cerraba la Sala de Prehistoria I por razones de conservación y seguridad, ya que habían desaparecido algunas piezas. La falta de espacio en San Telmo y la cesión temporal a Aranzadi de una de las Torres de Arbide, propiedad de la Caja de Ahorros Municipal, posibilitará en 1979 el traslado a ese emplazamiento de los fondos de Ciencias Naturales, permaneciendo en el Museo lo relativo a Prehistoria y Arqueología histórica, además de la sede social de Aranzadi, con sus laboratorios y Biblioteca.

La muerte de Franco en 1975 y la llegada de la democracia supuso una eclosión de iniciativas políticas y culturales. La Gran Enciclopedia Vasca reforzó su actividad editorial y publicó en 1976 un grueso volumen con numerosas ilustraciones sobre el Museo de San Telmo escrito por D. Gonzalo Manso de Zuñiga. También se amplió la pinacoteca añadiéndole cuatro salas en la última planta que se inauguraron el 15 de septiembre de 1978.

Por esas fechas se retomó la idea de desdoblarse las secciones que había en San Telmo, y se planteó crear un Museo de Arte o un Museo de la Regencia en el Palacio de Miramar, dejando en el convento lo relativo a la Antropología Vasca: “... *don Carlos Blasco se mostró partidario de que el Museo tuviese una definición clara de la antropología vasca (...) contando especialmente con la colaboración de Aranzadi (...) que era quien podía desarrollar la Sección de Etnografía y de Arqueología...*”(25). Sin embargo este proyecto del que se habló mucho, no llegó a cuajar porque los recursos municipales no permitían instalar y sostener un nuevo Museo.

10.- Los años ochenta.

Al jubilarse Don Gonzalo en junio de 1980, asumió la dirección de forma interina el Secretario D. JULIAN MARTINEZ, fun-

cionario municipal e investigador autodidacta centrado en las disciplinas artísticas. Dos años después fue nombrado Director, ocupando el cargo hasta 1986, periodo en el que la Junta de Patronato se reunió muy pocas veces.

El Gobierno Autonómico Vasco se fue haciendo cargo de las competencias en los diferentes campos, y declaró San Telmo Monumento Histórico (Bien Cultural Calificado) por un decreto de 17 de julio de 1984. En el Museo se reorganizó la Pinacoteca (que siguió ocupando los dos pisos situados sobre la entrada) disponiendo los cuadros en una secuencia cronológica para realzar su función pedagógica. En la que fue Sala de pintura del XIX y XX (a la izquierda del vestíbulo) se colgaron obras

de pintores contemporáneos, pasando a denominarse: Sala de Vanguardia, aunque del grupo “Gaur” sólo figuraban una obra de Zumeta, otra de Amable Arias, y un retrato de Ruiz Balerdi (el intento de crear una “Sala Chillida” con obra gráfica del artista no llegó a buen puerto).

El claustro bajo seguía exponiendo las estelas, laudas y piezas arqueológicas de material pétreo, y el alto la extensa colección etnográfica con la reproducción del interior de un caserío, la “Sala Zuloaga” y la de danzas y trajes vascos. En la base de la escalinata que los une se creó en 1981 con el patrocinio de la Caja de Ahorros Municipal, un espacio dedicado a los escultores Beobide y Elguezua, con obras cedidas por sus familiares. La misma entidad apoyó en





1982 la exposición “80 años de pintura en el Museo”.

En 1985 se publicó un libro (tesis de licenciatura de Doña Montserrat Fornells) con el primer estudio monográfico de las pinturas de Jose María Sert en San Telmo. En la iglesia se sucedían las actividades: conciertos, conferencias, representaciones teatrales, y hasta desfiles de moda, banquetes, y otros actos mundanos que despertaban críticas. En las salas de Exposiciones temporales (adyacentes a la iglesia) se celebraban importantes muestras monográficas como la de Tapies en 1984 o las de Zumeta, Amable Arias, y Darío Villalba en 1985, grandes antológicas como la de Ortiz Echagüe (1984) y la de Zuloaga (1985), y se exponían las obras de los premios “Gure Artea”, creados por el Gobierno Vasco en 1982.

Las remodelaciones fruto de los cambios municipales, determinaron la creación en 1986 de un nuevo Patronato (que ya no englobaría la Casa de Oquendo, pero que incorporaba el Monte Urgull) denominado: “Patronato Municipal de San Telmo, Castillo de la Mota y Monte Urgull de la Ciudad de Donostia-San Sebastián” (B.O.G. 6 de agosto de 1986). Su sede estaría en el Museo y sería un organismo autónomo municipal cuyos fines se resumían en: coleccionar y exhibir obras de valor artístico e histórico,

fomentar la contemplación y el estudio de los fondos del patrimonio municipal, rehabilitar los edificios bajo su gestión, organizar actividades culturales en especial las relacionadas con el área de museos, y colaborar en el desarrollo de congresos, festivales y actos públicos.

La Junta Rectora estaría compuesta por Presidente (el Alcalde), Vicepresidente (el Concejal de Cultura), y seis vocales designados por el plenario del Ayuntamiento pertenecientes a los grupos políticos; no se predeterminaba la periodicidad de las reuniones que se harían bajo convocatoria. Se designaría un Director de los servicios dependientes del Patronato, y se constituiría una Comisión Asesora formada por representantes designados por los Organismos Autónomos Municipales y entidades culturales dependientes de otras administraciones, así como personas de reconocido prestigio en el ámbito artístico-cultural. El Patronato dispondría de personal propio, bien fueran funcionarios municipales o personas contratadas.

En función de esos Estatutos, fue nombrado Director a finales de 1986, el funcionario municipal Don ARTEMIS OLAIZOLA (Licenciado en Filosofía, rama de Estética) que ocuparía el cargo hasta diciembre de 1991. Para proceder a la reorganización del Museo la Junta Rectora

consideró necesario disponer de la totalidad de los espacios de San Telmo, por lo que en sesión de 26 de noviembre de 1986 decidió desalojar a las entidades que tenían su sede en el mismo: Asociación Artística, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, y Sociedad de Ciencias Aranzadi, que recibieron una comunicación en estos términos: *“Tengo el honor de participar a Vd. que en sesión celebrada por la Junta Rectora del Patronato Municipal de San Telmo, Castillo de la Mota y Monte Urgull, a la vista de la fuerza mayor del Museo de ordenar adecuadamente todos los fondos, se acordó desalojar los locales que utilizan en el Museo, a cuyo efecto se convino darles de plazo hasta el 31 de enero de 1987, a fin de que puedan decidir por su parte lo más conveniente...”*. (26).

Las reacciones de sorpresa y disgusto se sucedieron en cadena. La Real Sociedad Bascongada de los Amigos el País, hizo valer su condición de cofundadora del Museo Municipal, por lo que se llegó a un acuerdo para que en vez de marcharse del Museo, cambiara el espacio que ocupaba (donde se iba a instalar el nuevo taller de restauración) por la antigua portería del convento, en el claustro bajo. No obstante dadas las malas condiciones y lo exiguo del recinto, la Bascongada acabaría marchándose del Museo pocos años después.

El apoyo a la Asociación Artística de Guipúzcoa desde todos los ámbitos culturales, incluyendo importantes artistas como Eduardo Chillida, consiguió parar el desalojo si bien a la postre la Asociación abandonó el Museo cuando el Ayuntamiento le cedió (en noviembre de 1994) un nuevo espacio en la Cuesta de Aldapeta. Tras una serie de obras de reforma esta entidad se trasladó en mayo de 1995.

La Sociedad de Ciencias Aranzadi, después de diversas gestiones y artículos en prensa consiguió que aquella decisión fuera postergada. Sin embargo una década más tarde, la apertura del nuevo campus universitario de Ibaeta liberaba las dependencias ocupadas por las Facultades de Filosofía, Psicología y Pedagogía en Zorroaga. Parte de esas instalaciones fueron ofrecidas a Aranzadi, que se marchó definitivamente de San Telmo en 1997, llevándose también su biblioteca y sus colecciones de prehistoria y arqueología histórica.

La Junta Rectora de 9 de noviembre de 1987, además de implantar la entrada gratuita al Museo, decidió solicitar a diferentes personalidades de la cultura su opinión sobre las necesidades museísticas de la ciudad y sobre la definición de San Telmo. Tras recibir diversas sugerencias la siguiente Junta (11 de marzo de 1988) estableció como prioridades: definir San



Telmo como “... Museo multidisciplinar, cuyo carácter antropológico recoja la historia y cultura del “Hombre Vasco”...” (27), crear un Centro de arte moderno en las Escuelas Zuloaga, y reabrir el Museo Histórico-Militar en el Castillo de la Mota. A este último punto se dedicaron numerosos esfuerzos elaborando un proyecto de recuperación del monte y del castillo, y abriendo allí (por breve espacio de tiempo) una exposición sobre la historia de la ciudad.

En lo que se refiere a los recursos humanos era necesario dotar al Museo de personal cualificado (ya que solo existía un técnico encargado de fondos y documentación) por lo que se creó una plaza de Restauración (1987), una de Animador Pedagógico (1988), y se convocaron cuatro becas (1987) para realizar el inventario de los fondos de Bellas Artes, Arqueología, Etnografía y Biblioteca. A raíz de la exposición organizada para conmemorar los 175 años del incendio de la ciudad en 1813, se contrató a un encargado de exposiciones temporales. Con el tiempo estas personas se convirtieron en personal fijo.

En estos años se acondicionaron los atiborrados almacenes del Museo dotándolos de nuevas estanterías y de “peines” para almacenar cuadros, se procedió al retejado de la iglesia y del claustro alto, y se iniciaron las obras en la última planta de la Pina-

coteca que había tenido que cerrarse por goteras. Se incrementaron las exposiciones temporales de figuras consagradas como Elías Salaberría, José Salís, Nicolás Lekuona, Menchu Gal, Bonifacio Alfonso, Remigio Mendiburu, Agustín Ibarrola, Mari Paz Jiménez, el grupo “Ur”, Carlos Sanz..., y se celebraban otras para mostrar la obra de artistas jóvenes en la “Sala de Vanguardia”.



Jorge Oteiza junto a Montserrat Fornells y Antonio Campos visitando la exposición de Nicolás Lekuona, en el Museo San Telmo (1988).

Fototeca Kutxa

dia". Para facilitar las visitas al Museo se editó una mini-guía, y otra didáctica para escolares.

Entre 1988 y 90 se consiguió incluir de forma excepcional una partida presupuestaria para compra de obra, con la que se adquirieron nuevas piezas de etnografía y algunos cuadros de artistas como Darío Villalba, Nicolás Lekuona, Amable Arias, Adrián Ferreño, Jesús M^a Lazcano, Marta Cárdenas....

11.- Los años noventa.

A finales de 1990 el Ayuntamiento realizó un profundo cambio en la forma de gestión de los servicios culturales municipales, todos sus órganos y Patronatos (el de San Telmo, el de Bibliotecas y Casas de Cultura, y el de Teatros y Festivales) quedaron englobados en un nuevo "Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Donostia-San Sebastián" (B.O.G. 21 noviembre 1990). A partir de entonces San Telmo dejó de tener una Junta que se ocupara específicamente del Museo, quedando incluido en la multiplicidad de temas a tratar por la Junta Rectora.

En 1990-91 se reorganizó la exposición de fondos etnográficos del claustro alto, presentando los objetos de agricultura y pastoreo de forma renovada. El director del Museo, Olaizola, fue desplazado del

puesto en diciembre de 1991 y durante un año tres técnicos del mismo se hicieron cargo de la dirección: Don JAVIER AMOROS, Doña ARANTZA BARANDIARAN y Doña ROSI LASARTE, aunque finalmente esta última fue nombrada Directora el 1 de enero de 1993, ejerciendo el cargo hasta abril de 1994. En este periodo los acontecimientos más destacados fueron: la firma de un Acuerdo de Colaboración entre Ayuntamiento, Diputación y Gobierno Vasco (el 29 de diciembre de 1992) para la realización de los proyectos museológico, arquitectónico y estudio jurídico de los fondos del Museo San Telmo; la reapertura de las salas del segundo piso de la Pinacoteca (16 de junio de 1993) después de un periodo de obras para solucionar los problemas de humedad e iluminación, colocándose allí cuadros de artistas vascos del siglo XIX y XX; la edición de un libro-guía del Museo; la llegada del legado Cilveti que tras varios años de pleitos con los herederos aportó notables cuadros a San Telmo; y la creación de la "Asociación de Amigos del Museo San Telmo" (1992), con el objetivo de hacer de puente entre la sociedad y el Museo y divulgar e incrementar sus fondos mediante actividades y donaciones. Fue elegida como presidenta Montserrat Fornells, quien continúa desempeñando esa función.

A finales de 1993 la Junta Rectora convocó un concurso para la contratación de un Responsable de Museos del Patronato



Municipal de Cultura. La plaza la obtuvo D. RAFAEL ZULAIKA, licenciado en Historia del Arte que tomó posesión en mayo de 1994. Su nombramiento coincidió con el fallo del concurso convocado en 1993 para la renovación del Museo; de entre los proyectos museológicos presentados se eligió el de “San Telmo. Museo para la Cultura Vasca” de la empresa K6, que incluía la ampliación del Museo con la construcción de un nuevo cuerpo de diseño moderno en la plaza Zuloaga. Su financiación debería correr a cargo del Ayuntamiento, Diputación y Gobierno Vasco, sin embargo por diferen-

tes motivos el acuerdo fue dilatándose a lo largo de varios años y no llegó firmarse.

En la segunda mitad de los 90 se llevaron a cabo diversas obras en el Museo. La restauración y limpieza de los lienzos de Sert (1996-97), publicándose un folleto. El saneamiento del torreón. El tratamiento de las humedades del edificio. Y la rehabilitación del claustro, para lo cual fueron retiradas del mismo las colecciones de Etnografía y Arqueología (con los consiguientes problemas de falta de espacio para almacenarlas), se cerró la zona del



VI Congreso de la Federación Española de Amigos de los Museos, en San Telmo (1995).

Archivo Asociación de Amigos del Museo San Telmo.

caserío y se trasladaron los cuadros de Zuloaga a la Pinacoteca, sección que continuó abierta. El 22 de octubre de 1999 se inauguraba el claustro remozado con un tratamiento para la conservación de la piedra, nueva pavimentación, un jardín de césped (del que fue retirado el templete central) y un nuevo cierre acristalado en la planta superior. Los sepulcros de los fundadores se trasladaron desde la entrada de la iglesia a una capilla lateral del templo. Sin embargo no volvieron a instalarse en el claustro las piezas arqueológicas y etnográficas.

En mayo de 1995 se celebró en el Museo el VI Congreso Nacional de la FEAM (Federación Española de Amigos de los Museos) muestra del dinamismo de los Amigos de San Telmo, que consiguen donaciones, organizan visitas guiadas, conferencias, conciertos, colaboran en exposiciones (“Curiosidades y tesoros del Museo San Telmo” en 1997) y desarrollan una actividad mensual la “Obra del mes” explicando una pieza del Museo cada primer domingo. Por todo lo cual recibieron la medalla al Mérito Ciudadano en 1999.

El Museo amplía los espacios para administración y oficinas aprovechando los locales dejados libres por Aranzadi y la Asociación Artística, e inicia la informatización de sus fondos. Durante los meses

de verano se exhiben exposiciones culturales cedidas por la Caixa, y en otras épocas se organizan muestras centradas en la ciudad y los proyectos municipales (1996 “Propuestas urbanas”, 1998 “La ciudad de la diferencia”, 2000 “Atarian”, 2002 “Cristina Enea”), en cambio las exposiciones artísticas disminuyen sensiblemente desapareciendo también las de la “Sala de Vanguardia”, para disgusto de los jóvenes creadores. En octubre de 2001 se vuelven a colocar (en el ala sur del claustro bajo) algunas estelas funerarias con motivo del Programa de Acción Comunitaria “Viajando por las estelas”.

12.- El siglo XXI y el Centenario de Museo.

La renovación del Museo de San Telmo con la consiguiente actualización museográfica y rehabilitación y ampliación del edificio continúa siendo un asunto pendiente, y llegados al 2001 en que surge la oportunidad de disponer en un futuro próximo del edificio de Tabacalera, las instituciones (Diputación, Gobierno Vasco, y Ayuntamiento) deciden destinar a ese proyecto de creación de un gran Centro de Cultura Contemporánea, los recursos presupuestarios que se preveían para San Telmo.

Este hecho lleva al Ayuntamiento a replantearse el futuro del Museo Municipal en base a sus propios medios. Se decide

entonces elaborar un nuevo proyecto de renovación y tras desechar la idea de convertirlo en “Museo de la ciudad”, el 11 de octubre de 2002 la Junta Rectora del Patronato de Cultura aprueba un nuevo Documento presentado por la dirección del Museo, y encarga a su equipo técnico la elaboración de un Proyecto Museográfico “... en base a la idea de que el Museo tiene que potenciar su continente y mostrar en sus salas de forma permanente las principales colecciones que alberga: fondos de Bellas Artes, Etnografía y Arqueología, haciendo hincapié en el aspecto artístico...” (28).

Este acuerdo que debería abrir la puerta a un verdadero renacimiento del Museo, ha coincidido con la celebración de su centenario (1902-2002) motivo por el cual se han organizado una serie de actividades e iniciativas, en colaboración con los Amigos del Museo. Entre ellas cabe destacar la colocación de una gran escultura de Eduardo Chillida “Buscando la luz III” en el claustro de San Telmo (26 de marzo) cedida por la familia del escultor durante un año, un concierto extraordinario del Orfeón Donostiarra (27 de septiembre), y la exposición temporal de grabados de Francisco Iturrino (5 de octubre). Con motivo de esta fecha emblemática el Museo ha recuperado el claustro alto como zona de exposición permanente de sus fondos mediante



Exposición de Ricardo Ugarte en San Telmo en los años 70.
En la foto aparecen el escultor con Koro Landa y Sistiaga.
Fototeca Kutxa.

la instalación denominada “El Museo del Centenario”: se ha reabierto la zona del caserío y la Sala Zuloaga, y se ha vuelto a exhibir una selección de las colecciones de Etnografía (útiles tradicionales del mundo agrícola y pastoril, objetos domésticos, de uso religioso...), de Arqueología (piezas egipcias, lucernas romanas, cerámica precolombina) y una parte de los legados Broutin (armas) y Rogelio Gordon (pintura y orfebrería).

Un siglo después de su creación, el Museo Municipal de San Sebastián tiene que iniciar ya de forma definitiva y sin más demoras una etapa que le ponga a la altura de los principales museos de la Comunidad Autónoma Vasca, y le convierta en uno de los mayores atractivos turísticos de nuestra ciudad.

Montserrat Fornells
San Sebastián, octubre de 2002



El claustro del Museo con la escultura de Chillida “Buscando la luz III”.
Foto Josemari Alemán Amundarain.



NOTAS

- (1) Diario "La Voz de Guipúzcoa" 4 de agosto 1896.
- (2) Catálogo provisional del Museo Municipal de San Sebastián 1902-1906. Pág. 3.
- (3) Libro de Actas del Museo Municipal 1899-1902, pág. 7.
- (4) Reglamento del Museo Municipal (1901). Págs. 3 y 4.
- (5) Catálogo provisional del Museo Municipal de San Sebastián 1902-1906. Pág. 6.
- (6) Libro de Actas del Museo Municipal 1899-1902, págs. 103 a 105.
- (7) Catálogo provisional del Museo Municipal de San Sebastián 1902-1906. Págs. 102 y 103.
- (8) Catálogo provisional del Museo Municipal de San Sebastián 1902-1906. Pág. 6.
- (9) Libro de Actas del Museo Municipal 1906-1911, pág. 174.
- (10) Libro de Actas del Museo Municipal 1906-1911, pág. 176.
- (11) Diario "Euzkadi" 18 de septiembre de 1916. Telesforo de Aranzadi, "Un museo etnográfico vasco".
- (12) Libro de Actas del Museo Municipal 1911-1916, pág. 113.
- (13) Libro de Actas del Museo Municipal 1911-1916, pág. 74.
- (14) Libro de Actas del Museo Municipal 1911-1916, págs. 172 a 174.
- (15) Libro de Actas del Museo Municipal 1916-1918, pág. 2.
- (16) Libro de Actas del Museo Municipal 1919-1933, pág. 112.
- (17) Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos, año 1928, pág. 2.
- (18) FORNELLS, Montserrat. "Los lienzos de Sert en la iglesia de San Telmo de San Sebastián". San Sebastián 1985. Pág. 59.
- (19) Reglamento del Patronato de Museos y Bibliotecas de San Telmo (1935). Pág. 1.
- (20) Reglamento del Patronato de Museos y Bibliotecas de San Telmo (1935). Pág. 5.
- (20) Libro de Actas del Museo Municipal 1934-1945, pág.9.
- (21) Libro de Actas del Museo Municipal 1934-1945, pág. 69.
- (22) GOICOETXEA, Angel. "La Sociedad de Ciencias Aranzadi. Medio siglo de trabajos 1947-1997". San Sebastián 1997.
- (23) Reglamento del Patronato de los Museos Municipales de San Telmo y de la Casa de Oquendo (1957). Pág. 1.
- (24) BERRUEZO, José y AROZAMENA, Jesús M^a "Luz y sonido. Museo de San Telmo. San Sebastián". San Sebastián 1965. Pág. 7.
- (25) Libro de Actas del Museo Municipal 1945-1981, pág. 178
- (26) GARCIA MARCOS, Juan Antonio. "Asociación Artística de Guipúzcoa 40 años de historia (1949-1989)". Pág. 99.
- (27) Carpeta de Actas del Museo Municipal 1983-1990. Acta 15, 11 de marzo 1988. Pág. 2.
- (28) "Diario Vasco". 12 de octubre de 2002.





LA
COLECCIÓN
ARQUEOLÓGICA
DEL
MUSEO
MUNICIPAL
DE
SAN SEBASTIÁN

Larraitz Arretxea Sanz

1. ORIGEN DE LAS PIEZAS ARQUEOLÓGICAS

A pesar de que a lo largo de su ya centenaria historia el Museo Municipal ha cambiado de signo, potenciando otro tipo de fondos, la sección de Arqueología será una de las tres con las que cuente el museo desde sus comienzos, junto a la de Bellas Artes y la de Historia. Esto no debe ser considerado una casualidad si reparamos en la figura del primer director del museo, D. Pedro Manuel Soraluze (1901-1919), hijo del afamado historiador Nicolás Soraluze, quien sin duda supo inculcarle el interés por el estudio del pasado, lo que le llevará a participar en investigaciones arqueológicas e históricas, que a menudo publicará en la revista *Euskal-Erria*. Pedro Manuel, como se verá más adelante, junto con otros igualmente dotados de una enorme curiosidad y amor por su tierra, asentó las bases de lo que hoy es el Museo Municipal de San Sebastián.

En 1914 se creará una nueva sección, la de Etnografía, y en 1917, como una subsección de ésta, la de Antropología. Sin lugar a dudas, la sección etnográfica protagonizará su mayor auge de la mano de su segundo director, José Aguirre (1919-1936). Es en este momento cuando se hace más importante la vinculación al

Museo de reconocidos investigadores de la cultura vasca, entre los que hay que destacar a Telesforo Aranzadi, Enrique Eguren y José Miguel Barandiaran.

Lo que sorprende, conociendo la trayectoria de las demás colecciones (de Bellas Artes, Historia, etc.), es la heterogeneidad de los objetos que se agrupan bajo



Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



la denominación de *arqueológico*. Se trata, así, de piezas de procedencia muy diversa y de tipología extremadamente variada, sin que esto responda a una intencionalidad por parte de los distintos equipos directores del museo a lo largo de la historia del mismo. De este modo, la colección arqueológica en su conjunto ha ido configurándose poco a poco, sin tratar de cubrir ningún área temática ni geográfica concre-

ta, sin un hilo conductor que la dote de un discurso coherente.

No puede decirse lo mismo, en cambio, de algunos fondos concretos conservados bajo este epígrafe, que son fruto del esfuerzo de distintas personas por lograr una buena colección en la que estuvieran representados los ejemplares más importantes. Nos estamos refiriendo, claro está, a las estelas, a los escudos e, incluso, a las laudas sepulcrales.

Veremos a continuación que los distintos objetos han ido llegando al museo traídos por quienes buscaron siempre el engrandecimiento de la colección municipal con sus donaciones, bien como amantes de la cultura, bien desde su profesión de historiadores y arqueólogos. Al fin y al cabo, es gracias a personas como éstas como el Museo Municipal consigue no sólo echar a andar, sino alcanzar el reconocimiento de las instituciones estatales.

a) En lo que se refiere a los primeros, no puede obviarse el **papel del coleccionista**, del *buscador de tesoros*, en el momento previo a la fundación de los museos decimonónicos. Este fenómeno, que en otros lugares dio paso a los grandes museos europeos, en San Sebastián tuvo su reflejo a pequeña escala y prácticamente ya inaugurado el siglo XX. Así, fueron los próceres

locales (intelectuales, artistas, aficionados, historiadores, etc.) quienes participaron en la auténtica construcción del Museo Municipal y, en nuestro caso, de la colección arqueológica, como prueba de agradecimiento y “testimonio de (...) cariño a la ciudad de San Sebastián” (1). Goikoetxea señala en su biografía sobre Aranzadi que “la realización del mismo [del Museo Municipal] fue una obra de tipo popular, como muchas cosas que se han hecho en el País



Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

Vasco” (2), dando a entender que sólo gracias al empeño de unos pocos este Museo pudo salir adelante en aquellos primeros años.

En lo que concierne a la colección arqueológica, una buena parte de las piezas que la configuran proceden de las colecciones particulares de la familia O’Reilly, Rogelio Gordon o Carlos González Orbeogo, aunque no debemos olvidar la

generosidad de otros benefactores, habitualmente pertenecientes a una clase social alta o cuanto menos dotados de una peculiar sensibilidad cultural, entre los que encontramos al pintor Mauro Ortiz de Urbina (que dona objetos traídos de América por su abuelo), al ingeniero Emilio Roton-do, a Casildo Zabala, al cardenal Rafael Merry del Val, a León Carrasco, a José María Florit Arizcun, a Edward Spencer Dodgson, al Conde de Caudilla, o a los mismos José Aguirre o Gonzalo Manso de Zúñiga, entre otros.

Estos hombres llevaron a los locales del Museo Municipal cuanto consideraron digno del interés general, sobre todo teniendo en cuenta el carácter de curiosidad de que estaban dotadas las piezas arqueológicas. De esta manera, el Museo recibe piezas precolombinas, turcas, romanas, norteafricanas, ibéricas o egipcias, algunas de las cuales lamentablemente ya no se encuentran en las actuales dependencias del Museo.

Pero ¿qué permitió a estos hombres acceder a piezas de tal antigüedad y de culturas tan lejanas? Repasemos brevemente la historia de los tres principales donantes de piezas arqueológicas:

Antonio Bernal O’Reilly (3) fue cónsul en Francia, Siria y Palestina hasta que



en 1881 decide retirarse a San Sebastián, donde la muerte le sorprende el 12 de febrero de 1897. Fue un hombre preocupado por la cultura, que ejerció como historiador y participó activamente en la Comisión de Monumentos de Gipuzkoa. Para aquel momento desde la Sociedad Económica Vascongada de Amigos del País se venía gestando ya la creación de un Museo Histórico, Arqueológico y de Bellas Artes de San Sebastián, tras el éxito de la Exposición de Pintura y Escultura celebrada en el Palacio de Bellas Artes en 1896.

Años después, el 23 de enero de 1901, fallecería su esposa, Manuela Redondo, de modo que hubo de ser el sobrino de ésta, Carlos Moral Redondo, quien se encargara de cumplir su voluntad de donar el legado familiar “para la ciudad, si bien con destino al Museo” (4). La entrega de las piezas tuvo lugar escalonadamente, entre los años 1900 y 1906, e incluyó no sólo objetos arqueológicos, sino también una cuarentena de grabados, dos diccionarios, una decena de cuadros y algún documento.

El segundo de los donantes en número de piezas será **Carlos González de Orbe-gozo**, conde del Olmo, quien sin duda no tuvo grandes problemas para hacerse con “diferentes objetos arqueológicos provenientes del Perú pre-histórico”, emparenta-

do como estaba con Luis José de Orbegoso y Moncada, propietario desde 1815 de la Casa-Palacio de Orbegoso en la ciudad de Trujillo.

El pintor **Rogelio Gordon** (1859-1938), hijo del también pintor Laureano Gordon, hará su aportación en los años 30. Se trata, en realidad, de uno de los donostiarra más firmemente unidos a la historia del Museo desde sus comienzos, y, tal como apunta Mikel Lertxundi, “participó activamente en la vida cultural y festiva de la ciudad, organizando todo tipo de exposiciones, tomando parte activa en la comisión que promueve la creación de un museo para la ciudad, e ideando escenografías para los carnavales” (5), al tiempo que llevaba a cabo una importante labor en el mundo de la enseñanza.

Si bien desconocemos cómo pudo hacerse exactamente con los objetos que decidió entregar en el Museo de San Telmo, puede servir de ayuda saber que era un gran aficionado a los viajes, y seguramente es gracias a esta afición como logra atesorar algunas de las piezas que terminará donando generosamente al museo.

b) Por otro lado, como veremos a continuación, no debe olvidarse **el papel del historiador-arqueólogo** en el enriqueci-

miento de la colección arqueológica. En realidad, son pocas las personalidades volcadas en la recuperación de la historia y la arqueología de Gipuzkoa en la primera mitad del siglo XX: Aranzadi, Barandiaran, Breuil, Frankowski, Soraluze, Múgica, y otros, pero todas ellas se vinculan de una forma u otra a la actividad del Museo de San Telmo, y contribuyen en la medida de sus posibilidades al acrecentamiento de su colección arqueológica.

Su mayor mérito, junto a los logros alcanzados en el campo científico, fue el de ser los pioneros, los primeros en sembrar el interés y el afán de saber más sobre nuestro pasado. Serán los comienzos del conocimiento sobre lo vasco, el primer intento sistemático por analizar nuestras costumbres, tradiciones e historia; pero también el primer amago de acercamiento a culturas alejadas, bien alejadas de la nuestra, con sus propias características.

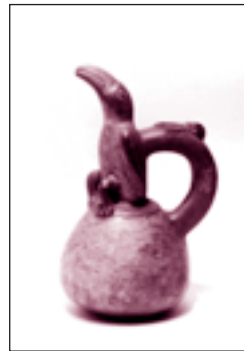
Excavaciones arqueológicas

A pesar de que ya en el último tercio del siglo XIX se producen los primeros hallazgos de relevancia, es ya en la centuria siguiente cuando las exploraciones de tipo arqueológico cobran fuerza.

Tal y como nos recuerda Ángel Goikoexea, “durante el primer tercio del siglo XX, una parte de la actividad cultural y científi-

ca en el País Vasco gira alrededor de una serie de personas que trabajan en torno a la Sociedad de Estudios Vascos, y muy en particular las investigaciones sobre antropología, prehistoria y etnografía que dirigía el catedrático Telesforo de Aranzadi, con la fecunda colaboración de dos jóvenes investigadores, el sacerdote José Miguel Barandiaran y el profesor Enrique Eguren. Los trabajos llevados a cabo por este grupo (...) en el periodo 1917-1936 (...) sientan las bases de esta clase de estudios y crean escuela” (6).

Y es que, como señalaba en 1902 G. Reparaz, “la exploración del suelo y del subsuelo de Guipúzcoa ofrece a la investigación científica amplio horizonte para estudiarlo en algunas direcciones y casi virgen aún de toda investigación en otras” (7). Aún quedaba mucho por andar, aunque los primeros pasos fueron firmes.



Museo San Telmo. Donostia Kultura.
Donostia - San Sebastián.



Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

La actividad científica desarrollada por ellos vendrá acompañada por la de otros colaboradores, entre los que se cuenta Pedro Manuel Soraluze, director del Museo entre 1901 y 1918, quien protagonizará algunos de los primeros descubrimientos arqueológicos de Gipuzkoa, por propia iniciativa o acompañando al grupo de Aranzadi. Así, por ejemplo, en 1908 visitarán juntos las cuevas de Landarbaso y harán catas en 1915 en los montes próximos a Oiartzun, donde Soraluze había localizado en 1909 una serie de cromlech.

Tanto durante la dirección del centro por Soraluze como posteriormente durante la de José Aguirre (1919-36), desde el Museo se dirigían excursiones etnográficas y excavaciones, pero esta costumbre cae en desuso con la llegada de Fernando del Valle de Lersundi, director del centro entre 1936 y 1950, tal y como se deduce de una ficha de

la Inspección General de Museos Arqueológicos completada por éste y conservada hoy en el archivo del Museo:

“[El museo] no practica excavaciones pero procura que el resultado de derribos de algunas antiguas casas solariegas de la provincia que ostentan escudos armeros, o el resultado de estudios prehistóricos sean recogidos por el Museo” (8).

De este modo, vemos cómo también el surgimiento de la arqueología en nuestra provincia tuvo mucho que ver con el propio nacimiento y desarrollo de un museo que no fue otra cosa que el reflejo de una inquietud por la preservación de la cultura vasca, vivida más intensamente por unos que por otros.

En lo que se refiere a la consolidación y ampliación de las investigaciones arqueológicas, será ya en 1947 cuando vea la luz la Sociedad de Ciencias Aranzadi, que desde sus comienzos permanecerá vinculada al Museo de San Telmo, donde el Ayuntamiento de San Sebastián –no sin salvar ciertas tensiones (9)– le dota de un espacio propio en 1948, que disfrutará hasta 1997.

Antes de abordar la descripción de la colección, permítasenos recordar al lector que, a pesar de la convivencia en un mismo



Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



espacio de la Sociedad de Ciencias Aranzadi y el Museo, en ningún momento deben confundirse los materiales arqueológicos procedentes de excavaciones en el territorio de Gipuzkoa con los que han ido configurando la colección del Museo. Salvando los distintos cambios institucionales vividos desde los años 40 hasta el momento, los primeros pasarán a ser custodiados por el Gobierno Vasco, mientras los segundos son, en primer término, propiedad y responsabilidad del Ayuntamiento de San Sebastián.

2. LA COLECCIÓN ARQUEOLÓGICA

La colección arqueológica del Museo está constituida actualmente por unas 600 piezas, integradas en los fondos permanentes por donación, depósito o compra.

Puede sorprender a algunos el tipo de objetos que bajo este epígrafe se agrupan, e incluso habrá quien no los reconozca como arqueológicos, vistas las clasificaciones realizadas por otros museos del entorno. Pero el hecho es que a menudo es difícil separar lo que es etnografía de antropología, o lo que es arqueología de lo puramente histórico. Si esta diferenciación es difícil de establecer hoy en día, mucho más lo fue en la primera mitad del siglo XX, en un momento en que no existía un límite claro entre estas disciplinas, y es

precisamente entonces cuando se asignan los nombres de las distintas secciones del Museo Municipal, en las que deberán ir incluyéndose los objetos.

Por este motivo, encontramos bajo esta misma denominación 83 estelas, 56 laudas sepulcrales, 40 escudos, 19 facsímiles de elementos decorativos arquitectónicos, una decena de anforetas, un buen número de monedas, y una nada desdeñable muestra de algunas culturas precolombinas y de la Antigüedad.

En el texto que sigue a continuación hemos tratado de ofrecer una visión general de los objetos arqueológicos, que sirva de primera toma de contacto para quien tenga la curiosidad de saber qué tipo de piezas alberga la colección arqueológica del Museo. Como hemos señalado páginas arriba, se trata de un conjunto heterogéneo y difícil de abordar de forma general, por lo que nos hemos permitido ahondar en aquellas tipologías que nos parecían más representativas.

2.1. Estelas discoidales y lapidarias

Tal y como señala Leizaola (10), el primer punto que nos interesa recordar es la existencia de dos tipos de estelas: las lapidarias (denominadas tabulares por otros autores, como Antxon Aguirre Sorondo), con forma aproximadamente rectangular, y



Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

las discoidales, que son las más abundantes y características de nuestro territorio. Prueba de este desequilibrio en el número de ejemplares de uno y otro tipo es la propia colección del museo, en la que se cuenta una gran mayoría de estelas discoideas, constituyendo las lapidarias un grupo francamente reducido.

No es necesario recordar al lector que la colección de estelas discoideas labradas en piedra del Museo de San Telmo puede ser considerada una de las mejores de Europa, con ejemplares que abarcan una amplia cronología y variedad tipológica. Vaya por delante que no es nuestra pretensión hacer aportaciones sobre el tema, que numerosos especialistas han tratado

con la propiedad y seriedad debida, y que este breve texto no quiere ser sino una modesta síntesis que ayude a comprender el fenómeno de las estelas discoidales, bien representado en nuestro museo.

Como decíamos, mucho se ha escrito ya sobre este tipo de objetos funerarios en nuestro territorio, destacando entre los especialistas nombres como el de José Miguel de Barandiaran, el abate Henri Breuil, Eugenio Frankowski (11), Louis Colas, Fermín Leizaola o Francisco Zubiaur.

Y es que nos encontramos nada más y nada menos que ante una colección de 83 ejemplares, de los cuales la mayoría fueron adquiridos por compra por el Museo entre



los años 1957 y 1971, siendo director del centro D.Gonzalo Manso de Zúñiga (12).

La distribución geográfica de las estelas discoidales está limitada a algunas zonas de la Península Ibérica (Cornisa Cantábrica, Soria, Burgos, La Rioja, Aragón, Cataluña o Norte de Portugal), pero, sin lugar a dudas, la mayor concentración se da en las tierras del País Vasco, de Iparralde y de la Navarra pre-pirenaica, manteniendo algunas características propias en cada uno de los casos.

Fuera de la Península Ibérica se han documentado en zonas muy diversas, como Turquía, Irlanda, la República de Armenia, Escandinavia, Italia, Grecia o Siria. Frankowski recordaba, incluso, la existencia en épocas remotas de las tabletas funerarias de China y Borneo, o las tablas de los muertos en Alemania. Las diferencias en su manifestación son evidentes, pero sorprende en algunas de ellas su similitud, estando como están a miles de kilómetros de distancia.

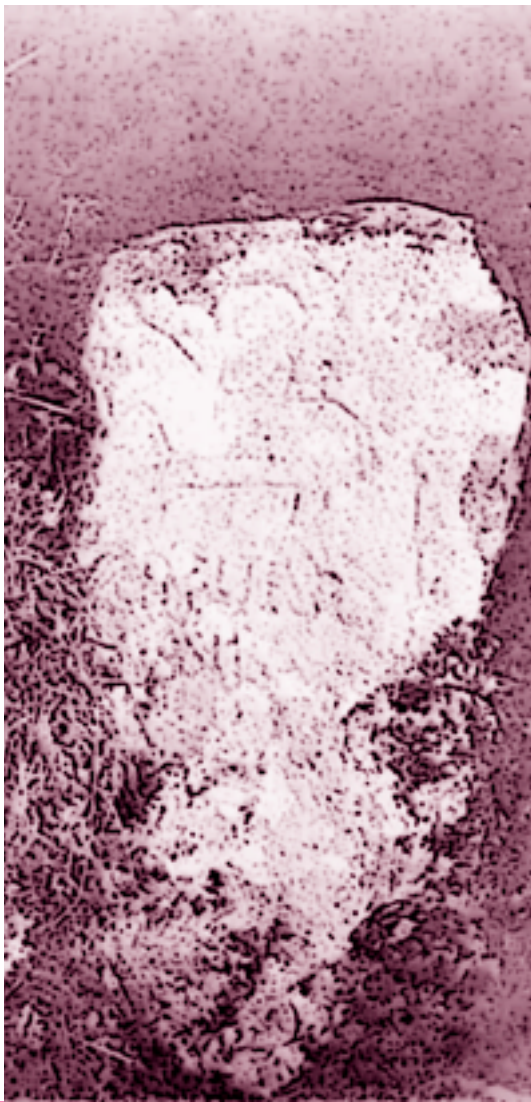
Pero ¿qué es una estela? Se trata en realidad de una representación más o menos antropomorfa empleada para señalar un lugar de enterramiento, y dotada de una función simbólico-religiosa clara, como es la duplicación de la figura humana para asegurar la pervivencia del difunto una vez abandonada la vida terrena. En tierras vas-

cas es conocida con diferentes nombres: *ilharri* (piedra de muertos), *harri-gizona* (hombre de piedra) o *ilargi* (luz de los muertos). Consta de dos partes diferenciadas, como son el disco (en la parte superior) y el pie, que puede ser rectangular o trapezoidal. El lugar en que ambos se unen, el cuello, recibe a veces una esquemática representación de los brazos, aunque no existen ejemplos de este tipo en la colección del Museo de San Telmo.

Sus orígenes han sido hasta hoy objeto de una larga discusión, y no se dispone de



Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



dataciones seguras anteriores al siglo XVI, aunque existen evidencias que apuntan a épocas tan remotas como la celta o la romana y paleocristiana. En todo caso, su uso pervive desde hace más de veinte siglos en el País Vasco, Iparralde y Navarra, ya que encontramos ejemplares hasta el siglo XIX. Se detecta, eso sí, un momento de mayor auge correspondiente a la Edad Media –siguiendo a Leizaola–, o a la Época Moderna (básicamente en el siglo XVII) –si atendemos a lo señalado por Barandiaran (13)–.

De cualquier manera, y dejando a un lado cuestiones tan polémicas, tratemos de comprender su significación y de conocer sus principales características, haciendo un breve recorrido por la magnífica colección que se guarda en el Museo de San Telmo.

Sabrán el lector que en el territorio del País Vasco, como en muchas otras regiones del mundo, la concepción de la muerte iba acompañada de un ritual muy concreto, que tenía sus variantes en función de la zona geográfica. Sin embargo, todos ellos tienen en común el hecho de aceptar la muerte como un tránsito de una vida a otra, que el difunto debía hacer de la mejor manera posible. Y de eso se encargaba, indudablemente, la familia. La estela se convertía, así, no sólo en una imagen del

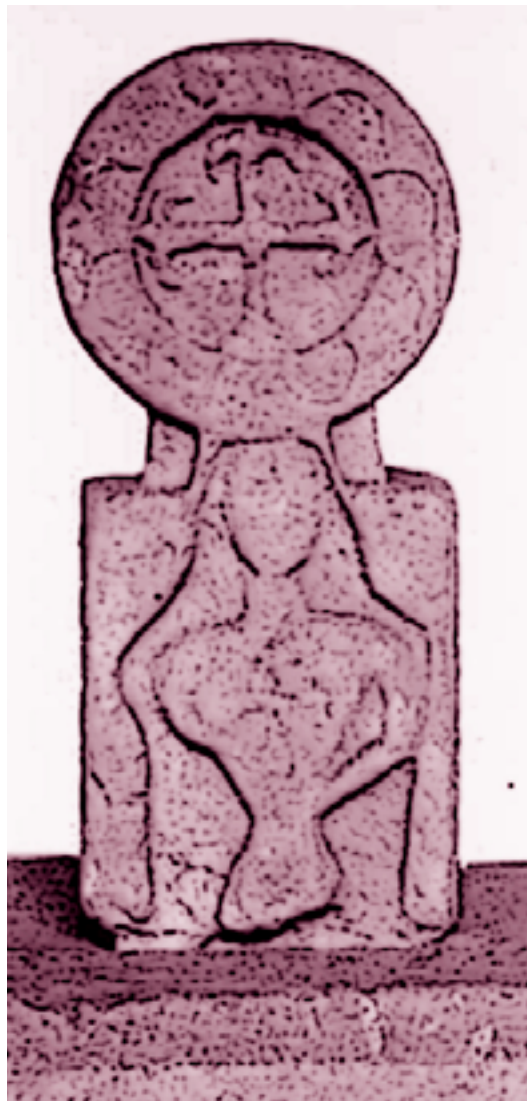


difunto, sino en la del hogar al que éste pertenecía.

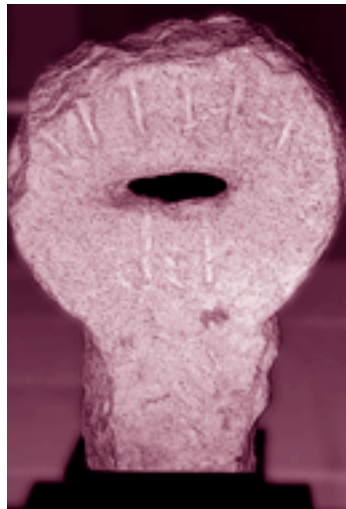
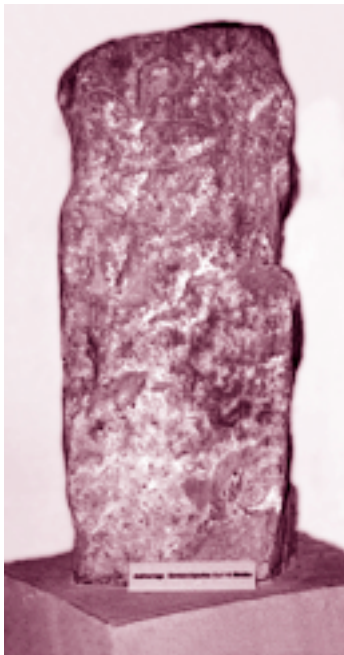
La creencia popular en nuestro territorio ha sido una mezcla de animismo y cristianismo. El trato que el hombre tenía con los elementos naturales, con los espíritus, era tremendamente respetuoso, como lo fue después el trato con la divinidad presentada por el cristianismo.

En lo que respecta al uso de estelas discoidales o antropomorfas para señalar un lugar de enterramiento ambas tradiciones se funden, y la estela refleja símbolos de uno y otro signo, mezclados incluso en un mismo espacio. Frankowski niega, en cambio, que las decoraciones geométricas que presentan tengan algún tipo de contenido simbólico, y afirma que son más bien fruto de la casualidad y de la facilidad para trazar este tipo de motivos.

Algunos de los ritos que rodean a la muerte en nuestro territorio son realmente curiosos, y están claramente ordenados en el tiempo y varían de unas zonas a otras: levantar una teja del tejado o abrir puertas y ventanas para que salga el alma del difunto; avisar a los animales domésticos de la casa de que el amo ha muerto, o cubrir con un velo negro la colmena, el escudo de la casa o los espejos, son sólo algunos de ellos.



Foto, Josemari Alemán Amundarain



Foto, Josemari Alemán Amundarain



Pero, volviendo al tema que nos ocupa, el hecho de que desde el siglo XIII, coincidiendo con el momento de fundación de numerosas villas, el papa Gregorio IX diera permiso a los fieles para la inhumación dentro de las iglesias (privilegio hasta entonces reservado al clero, la nobleza, los mártires o los benefactores de la iglesia) hizo que el número de estelas fuera en disminución, quedando relegadas a aquellos parajes alejados donde no había un templo o donde éste no era lo suficientemente grande para recibir a todos los difuntos, o incluso en aquellos lugares donde se había producido una muerte accidental o violenta. A pesar de la instauración de esta costumbre, que tiene lugar básicamente en el pontificado de Gregorio IX (1227-1241), aún en 1590 las Constituciones Synodales se ven en la necesidad de recordar que no se “pongan vultos ni tumbas sobre las sepulturas... ni pongan piedras que sean más altas que la tierra” (14) en el espacio intramuros, de modo que no debió ser tan sencillo para muchos desprenderse de esta tradición ancestral.

Hasta entonces, este tipo de monolitos era colocado en la cabecera de la tumba, y en ocasiones recogía el nombre de la familia a la que pertenecía el difunto, junto con una serie de símbolos y representaciones que veremos a continuación y que, desde nuestro punto de vista, son claro reflejo de las

creencias que regían las vidas de nuestros antepasados.

En lo que se refiere a las fuentes empleadas por los canteros para decorar las estelas en nuestro territorio, Manso de Zúñiga nos recuerda que los símbolos empleados en la decoración de las estelas deben ser tomados con cautela, entendiendo que en ocasiones “faltos de motivos ornamentales con que decorarlas, se limitaron a tomar los que veían en las monedas medievales” (15). José M. Gómez-Tabanera (16), por su parte, añade como fuente la heráldica, que sin duda pudo alimentar la decoración de las estelas. Mucho más exhaustiva es la clasificación señalada por F.J. Zubiaur, que incluye, además, los relieves y monumentos del entorno, algunos emblemas corporativos medievales, la tradición decorativa de origen indoeuropeo (por ejemplo, la astral), las inscripciones funerarias que incluían anagramas de Cristo (IHS, Alfa y Omega) y María, o los propios instrumentos usados en vida por el difunto.

De una forma o de otra, los motivos decorativos más habituales son los siguientes:

- Cruz
La cruz es representada en todas sus versiones con gran profusión, sin que necesariamente tenga que tener una

relación con la religión cristiana. Destacan entre ellas especialmente las griegas, generalmente asociada a otros símbolos, siendo menos abundante la latina, quizá simplemente por un motivo de adaptación al marco circular, a menudo ornamentadas con lirios en sus extremos. Encontramos también cruces como la de Malta, la de Santiago, la de Calatrava, la de San Andrés, la trebolada, la florelisada, la patada, la gamada, y otras.

Son muchas las estelas que presentan este símbolo, pero citemos entre ellas las de Amezketta, Eulate, Urbiola u Ormaiztegi.

- Figuras animales: aves, peces, el *agnus dei*. La estela de “Oger de Unsua” (Baztán) está decorada con aves, y existe otra igualmente navarra en la que puede verse un pez. Sólo disponemos de una estela decorada con el *agnus dei*, y procede de Biriadou (Lapurdi, Iparralde).
- Figuras humanas, en muy pocas ocasiones, y prácticamente nunca en la zona Sur de los Pirineos, aunque destaca una procedente de Salinas de Léniz (Álava), y otra con una figura mucho más esquemática hallada en Navarra.
- Flores, como flores de lis o rosetas. A pesar de que no pueda afirmarse nada al respecto, tampoco debemos olvidar la flor como símbolo mariano. Muchas

veces se relaciona la flor con la estrella, y llegan a confundirse. Algunas de las estelas procedentes de Eulate, Monjardín y Oronoz (Navarra) poseen, a nuestro parecer, los mejores ejemplos del uso de este recurso decorativo.

- Astros y objetos celestes: estrellas de cinco puntas, de seis brazos (sello de Salomón) o de ocho, o representaciones solares. Es un tema recurrente, pero valga señalar la estela procedente de Monjardín (Navarra).
- Svásticas, cuya significación relaciona Frankowski con el sol, pero también como una posible estilización o esquematización de los brazos y piernas de un hombre en movimiento, o con pájaros volando que vuelven la cabeza.
- Símbolos cósmicos, como el cuadrado, que sirve para representar lo terrestre, o el círculo, representación de lo celeste, que han sido profusamente empleados por el cristianismo, sobre todo en su vertiente arquitectónica. Sin duda la pieza más relevante es una procedente de Zubiri (Navarra).
- Inscripciones epigráficas: nombre de la casa o del difunto. El ejemplo más claro nos lo ofrecen dos estelas procedentes de Lizoain (Navarra), marcadas con las inscripciones “Khasarena” y “Martinotena”, y fechadas en 1843.
- Instrumentos relacionados con el oficio desempeñado por el fallecido en vida:



martillo, arado, armas (espada, lanza, o incluso ballesta).

- Anagrama IHS (Iesus Christus), acompañado en ocasiones de los símbolos del principio (Alfa) y el fin (Omega) de todas las cosas. Los mejores ejemplos los constituyen dos estelas navarras procedentes de Monjardín y Arostegi.

Por otro lado, se conservan en el Museo de San Telmo algunas estelas de piedra de tipo tabular y un ara hispano-romana igualmente destinadas a señalar lugares de enterramiento, en este caso en pie, del mismo modo que se haría con las estelas discoidales, aunque estas piezas presentan una forma rectangular y evidentes diferencias tipológicas en lo que se refiere a su repertorio decorativo. A pesar de la existencia de otras, sin lugar a dudas es la de Andrerregia o Andrearriaga (Oiartzun, Gipuzkoa) la que resultará más conocida al lector.

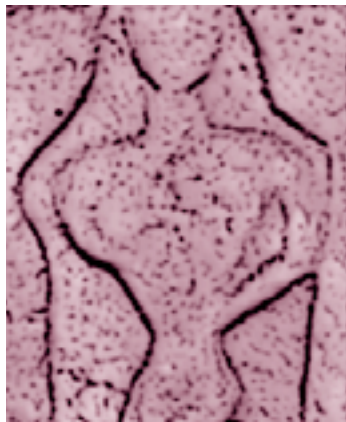
Se trata de un monumento funerario cuyos orígenes han intrigado a muchos investigadores, que han aventurado distintas teorías jugando incluso con la etimología (17). La discusión sigue abierta, a pesar de las aportaciones llevadas a cabo por Juan Miguel Rezola, que defiende la dedicatoria a los dioses Manes por Valerio Bellico Tesserario, y por los doctores María L. Albertos e Ignacio Barandiarán, según los

cuales la estela conmemoraría la muerte de un tal Valerius Beltesonis (Valerio, hijo de Belteso), aproximadamente en un momento situado hacia los siglos II-I a.C.

Sea como fuere, esta pieza, en la que se representa un hombre a caballo seguido de otro a pie, es cedida por el Ayuntamiento de Oiartzun en 1932 por mediación de la Comisión de Monumentos de Gipuzkoa, por aquel entonces presidida por D. Alfredo Laffitte, a cambio de la “colocación de una copia exacta (...) en el mismo punto donde hoy se encuentra instalado el original” (18).

Igualmente interesante, aunque mucho menos espectacular, resulta el ara romana de Luquin (Navarra), adquirida por el Museo en 1959 a los Hermanos Álvarez de Los Arcos y que, según Juan Carlos Elorza, es dedicada al dios Mercurio por “PEVIVS ET...” (19).

Por último, merece la pena recordar un ejemplar navarro de hacia los siglos II-V d.C., en el que se representa a tres hombres cogidos de los hombros, rodeados de lanzas y dos caballos de perfil, así como la estela procedente de Urkiola, datada entre los siglos I y III d.C., en la que un hombre porta una lanza, flanqueado por dos representaciones vegetales y dos medias lunas.



Foto, Josemari Alemán Amundarain



Las estelas han recuperado recientemente todo su esplendor tras su restauración en el año 1999 por las especialistas Regina Gómez-Cruzado y Urkiri Salaberria, y han sido recogidas en una maleta didáctica sobre las estelas discoideas del eje atlántico europeo en el año 2001 (20).

2.2. *Laudas o lápidas sepulcrales*

Con el referido cambio de costumbres en época medieval en lo que a la inhumación se refiere, y, si bien, como hemos visto, las estelas siguen empleándose para señalar las tumbas en determinados lugares, los nuevos enterramientos intramuros de las iglesias traen consigo la proliferación de lápidas sepulcrales, de piedra o madera, que cubrían los suelos de las iglesias. Esto ocurrirá hasta el último tercio del siglo XVIII, cuando el rey Carlos IV ordene, por razones de higiene, la construcción de cementerios extramuros, y en zonas algo apartadas del centro de las poblaciones.

Tal y como señala Gonzalo Manso de Zúñiga (21), estas lápidas se ejecutaron en madera durante los siglos medievales, generalizándose el uso de la piedra ya en el siglo XVI. Hoy en día la mayoría de los ejemplares conservados en el Museo son obra en piedra, pero se conservan igualmente una lápida de nogal con inscripciones, adquirida a José Martiarena en el

año 1952 (22), y otra procedente de la Parroquia de San Pedro, datada en 1774 y perteneciente a la tumba de uno de los Lezo.

San Telmo cuenta hoy con 56 ejemplares en piedra, entregados al Museo por donación o depósito fundamentalmente en la primera mitad del siglo XX. En lo que se refiere a su procedencia, en muchos de los casos no se les ha atribuido una localidad de origen, y en el resto se trata de piezas guipuzcoanas (San Sebastián, Bergara, Irún, Itsasondo), salvo algún ejemplar de Álava y el Condado de Treviño (Burgos).

Su cronología es igualmente poco precisa, a falta de un estudio exhaustivo del conjunto, aunque, atendiendo a los argumentos planteados más arriba, puede decirse que se trata de trabajos realizados entre los siglos XVI y XVIII, salvando alguna excepción anterior, del siglo XIV, como son las laudas de los Gaviria (Bergara).

En la mayor parte de los casos las lápidas recogen inscripciones en las que se señala el nombre del finado, y en ocasiones el de su esposa, o incluso el nombre de la casa. Manso de Zúñiga indica que es a partir del siglo XVII cuando se introduce el texto “y sus herederos”, común a partir de ese momento, como reflejo de la propiedad familiar, dado que cada una de las casas adquiriría el dere-

cho a utilizar un lugar concreto de enterramiento dentro de la iglesia, adjudicado por otro lado según una jerarquía clara, marcada por el poder socio-económico de la familia en la población. Así, el espacio de enterramiento de la iglesia era hasta cierto punto un reflejo de la jerarquía social.

Las fórmulas empleadas más habituales son las siguientes:

- Soy de...: “Soy de Lascoain”.
- Esta sepultura es de...: “Esta sepultura es de Agustín de Anso y de su muger Josepha Ynchausti y de sus susesores. Año 1735” (Iglesia de San Vicente, San Sebastián).
- Es de...: “Es de Joan Antonio Basquezi” (Iglesia de San Vicente, San Sebastián), “Es de Martín de Aliri y de su muger Madalena de Durango y de sus herederos”.
- De...: “De Martín Mutiozabal”.
- Es de la casa de...: “Es de la casa de Turano”.
- Únicamente el nombre: “Ioanes de Galarraga”.

En lo que se refiere a elementos decorativos o representativos de la familia, el repertorio no es demasiado extenso, y se concentra en unos pocos ejemplares de mayor porte. Especialmente interesante en la lauda procedente de Franco (Condado

de Treviño, Burgos), cubierta por una representación de una figura humana con los brazos doblados hacia arriba, en actitud orante, y que puede considerarse un ejemplo más del deseo de perpetuación del difunto mediante la imagen. Manso de Zúñiga la interpreta como un posible resto de procedencia ibérica.

Por lo demás, entre los ejemplos más ricos de la modesta colección de San Telmo debemos señalar las ya citadas laudas de los Gaviria (Bergara), animadas con motivos geométricos (en damero, triangulares, etc.) y animales (principalmente lobos y peces). Llama la atención el empleo de motivos habituales en las estelas discoideas, como puede ser la estrella de seis puntas, o las flores inscritas en círculos, que son prueba de la convivencia de ambos tipos de enterramiento en estos siglos bajomedievales.

Igualmente interesantes son las dos lápidas procedentes de la parroquia de Irún, probablemente del siglo XVIII, donadas en 1959 por la Diputación Foral de Gipuzkoa. Se trata, por un lado, de una lauda decorada con dos escudos laterales –uno de los cuales pertenece a la familia Zurco de Oiartzun–, y una cartela central. La segunda de ellas presenta una curiosa representación de tres cuartos de tres personajes cuyas vestimentas pueden distin-



guirse a la perfección, y que permiten identificar, de izquierda a derecha, un caballero, una dama y una anciana que posa su mano sobre el hombro de la anterior. Lamentablemente, el estado de conservación de estas lápidas no es muy bueno, pues ambas se hallan fracturadas y mutiladas.

Se conserva, además, una lápida procedente de la parroquia de Santa María de San Sebastián, en la que puede verse aún un corazón atravesado por dos saetas y flanqueado por cruces patadas inscritas en círculos. Esta pieza, junto con otras procedentes de la misma iglesia, fue entregada al Museo en 1912 por el Ayuntamiento de San Sebastián (23).

A pesar de que en la mayor parte de los casos la lápida se cubre con inscripciones, algunas de ellas se acompañan de algunos pequeños elementos ornamentales, entre los que encontramos anclas, motivos animales y vegetales, la cruz de Calvario, y bandas geométricas.

Un caso especial lo constituyen los sepulcros de los Idiáquez, ubicados en la iglesia del Antiguo Convento de San Telmo y realizados hacia 1577 por Taddeo Carlone (24), y el del arcediano Isasaga (parroquia de Itsasondo), depositado en el Museo en 1951 (25). En ambos casos los difuntos yacen

boca arriba con la cabeza posada en un almohadón y lucen la indumentaria propia de su distinción social.

Se trata, en realidad, de los únicos ejemplos de decoración en altorrelieve, de tipo figurativo, en los que cobra una mayor relevancia el parecido físico con el fallecido, dejando de lado elementos decorativos más simbólicos.

2.3. Escudos o emblemas heráldicos

Bien es sabido el origen medieval de este tipo de objetos, concretamente a comienzos del siglo XII, y su generalización ya en el siglo XIII, como instrumentos identificadores en los campos de batalla. Pardo de Guevara señala que es éste el principal motivo de su aparición espontánea, y que en el siglo XIII comienzan a emplearse fuera del ámbito puramente militar, siendo habitual la distinción de cada familia o grupo social por medio de emblemas de este tipo, de modo que “vestidos, bonetes, guantes, calzados, cinturones, armas y una infinidad de objetos de todo tipo y factura aparecían decorados insistentemente con emblemas heráldicos” (26).

A la hora de explicar la evolución de los emblemas heráldicos se plantean dos aspectos a tener en cuenta: los cambios formales-estéticos, muy en relación con

los cambios de gusto de cada época, que ayudan a datar las piezas y a contextualizarlas, y lo que se ha dado en llamar el “cambio en sus intenciones de uso”, dado que, una vez superados los siglos bajomedievales (XIII-XIV), el escudo pasa a ser empleado de forma algo forzada, más fruto del artificio que de la necesidad.

En el caso de los escudos conservados en el Museo de San Telmo, la mayoría de ellos carecen de una datación precisa, y el resto son piezas de época moderna, de entre los siglos XVI y XVIII. Sólo dos de ellos escapan a esta cronología: el de la familia Murua, procedente de Puentelarra (Álava), inventariado como de los siglos XIV-XV, y el de los Madina de Araoz, originario de Olite-Tafalla (Navarra), de los siglos XV-XVI.

Se trata en nuestro caso, de 37 escudos en piedra y 3 en madera, originarios de distintas provincias vascas, La Rioja y Navarra, en su mayor parte llegados al Museo por compra en los años en que Gonzalo Manso de Zúñiga era el director del centro. Esta recopilación no se lleva a cabo por casualidad, sino claramente en relación con la gran afición por la heráldica y la genealogía vivida por don Gonzalo, a quien a menudo recurrían desde fuera del Museo para conocer los orígenes de tal o cual apellido.

Fue precisamente en 1964, siendo él director del Museo, cuando, una vez lograda una colección de escudos más o menos representativa, se deciden colocar 19 de ellos en uno de los muros del claustro (27), donde han permanecido empotrados hasta hace pocos años.

Esta pequeña selección de emblemas heráldicos fue llegando al museo funda-



Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



mentalmente en los años 50 y 60, y a menudo fue el propio Manso de Zúñiga quien se encargó de ir a verlos y a negociar su precio, tal y como se deduce de algunas cartas halladas en el archivo del Museo (28). Sus abastecedores fueron a menudo los mismos, sobre todo cuando se trataba de obras procedentes del territorio navarro: Fermín Subiza, los Hermanos Álvarez y una empresa llamada Amuebladora Estelleza, a la que recurrían con asiduidad para la adquisición de piezas de todo tipo con destino al Museo Municipal.

Otros fueron graciosamente donados por particulares, incluso mucho antes de la llegada del citado director, cuando aún lo era Pedro Manuel de Soraluze. Es el caso del escudo de armas de los Etxaniz, procedente del caserío Landarbide de Aia (Gipuzkoa), cedido por Camilo Alcorta en 1918. Esta pieza tarda en incorporarse a los fondos del Museo, primero por ciertos problemas planteados en cuanto a su transporte, y después porque la modesta sede del Museo comenzaba, al parecer, a encontrarse repleta de objetos. Finalmente se toma la decisión de colocarlo provisionalmente en los jardines de la Plaza de Gipuzkoa, y así ocurre en enero de 1919 (29).

Ya en los años 30 se produce otra donación de este tipo, esta vez de la mano de Dña. Concepción Narváez y del Águila,

Marquesa de Cartago, descendiente de la casa solar de Blas de Lezo, quien hace llegar nada más y nada menos que “el escudo de armas que campeó en la fachada de su casa, hoy reducida a un montón de ruinas” (30).

Finalmente, existen cuatro emblemas heráldicos cedidos al Museo por el Ayuntamiento de Tolosa en 1959 en calidad de depósito. Se trata de 3 escudos de los Yurreamendi y uno de los Idiáquez procedentes del Palacio Yurreamendi de aquella localidad.

En lo que a los escudos de madera se refiere, todos ellos parecen obra del siglo XVIII, a decir por su alarde decorativo y su complicación compositiva. Uno de ellos fue restaurado en época relativamente reciente, y presenta forma de águila.

2.4. Facsímiles

Es este un conjunto curioso, constituido por 19 copias en escayola de distintos elementos arquitectónicos y escudos de edificios singulares o casas antiguas de Gipuzkoa, en su mayoría de época bajomedieval, aunque hay algunos de época moderna.

Muchas de ellas tienen clara relación con el mundo cristiano, al tratarse de monogramas de Cristo (IHS) que habitualmente se situaban en la clave de las puer-

tas, como símbolo de protección de los habitantes de la casa, y que aún hoy pueden rastrearse en muchos caseríos de nuestra provincia. Los ejemplos guardados en el Museo de San Telmo proceden de Orio, Rentería, Oiartzun y Zarautz.

Otras son simples emblemas representativos de la familia, y en ellos se muestra un variado repertorio iconográfico, que incluye algunas alusiones directas al mundo de la navegación, con barcos de vela de gran tamaño –como en la casa n.º 9 de la calle de Abajo (Rentería) o la n.º 8 de la calle Aranduru (Orio)–, o simples bateleras en las que podemos ver a sus tripulantes –como en la conocida casa n.º 13 de la calle Azara (Zarautz), en que se escenifica la caza de la ballena, o la n.º 5 de la calle Ministro Hoa (Orio). En otros facsímiles el mundo del mar se refleja en otro tipo de elementos, como pueden ser el ancla, el compás o el reloj de arena.

Entre los años 1925 y 1929 Isaac López Mendizabal hizo donación de una copia de la clave de la puerta del caserío Arretxe de Tolosa, que sin embargo hoy ya no se encuentra en las dependencias del Museo (31).

Merece la pena señalar, igualmente, la existencia de una reproducción de una ventana y un tímpano de la iglesia de La

Antigua de Zumárraga de 1480, donde se representa un calvario enmarcado por una arquería. Se tiene noticia, igualmente, de la compra a Alonso y Galdona, en el año 1918 o 1919, de “un remate en yeso de los cabrios de estilo vasco de la ermita de (...) La Antigua de Zumárraga” (32).

2.5. Monedas

Nada desdeñable es la colección de monedas del Museo de San Telmo, entre las que se cuentan fundamentalmente ejemplares peninsulares de época moderna, pero también algunos contemporáneos de otros países europeos.

Se trata de más de 200 piezas llegadas al museo por donaciones diversas, en pequeños lotes, o simplemente sueltas, cedidas generosamente por distintas personas, entre las que destacan: Sebastián Machimbarrena, Jose María Florit Arizcun, Tiburcio Arregi, Eustace Eskell, Manuela y Juan Calisalvo o Tirso de Olazabal.

2.6. Otros objetos (33)

a) Prehistóricos

A pesar de la gran vinculación del Museo con las primeras excavaciones arqueológicas desarrolladas en Gipuzkoa, cuyas primeras intervenciones se centraron casi exclusivamente en la localización y estudio de yacimientos prehistóricos, ya



hemos señalado más arriba que todo el material procedente de este tipo de estudios está bajo la custodia del Gobierno Vasco (34), tal y como exige la legislación vigente, por más que durante años fueron guardados en las dependencias del Museo, de forma transitoria.

Por ese motivo, en sus fondos sólo hallamos hoy en día dos piezas prehistóricas: un hacha de bronce, donada por el Conde de Caudilla en 1903, y un vaso campaniforme, procedente de Palencia y donado por Rogelio Gordon.

b) Romanos y Paleocristianos

Se conservan en el museo algunos objetos de época romana, donados por algunos de los coleccionistas que ya hemos comentado o entregados al Museo por particulares que llevaron a cabo hallazgos casuales: 3 lacrimatorios y 4 lucernas, una fíbula –donada por Jose María Florit Arizcun en 1909– (35), un ánfora hallada en la Bahía de Alicante –donada en 1907 por el Conde de Caudilla (36)–, el conocido anillo de Jentilbaratza (Ataun) y un ancla presumiblemente romana recuperada en la costa guipuzcoana, cerca del cabo de Higer.

Se conserva también una lucerna cuyos motivos decorativos no dejan lugar a dudas sobre su cronología, de época paleocristiana.



Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



c) Fenicios y Egipcios

Las culturas fenicia y egipcia están mínimamente representadas en los fondos del museo. En cuanto a la primera, únicamente 3 objetos cerámicos donados por los O'Reilly hacen de testigo: una olla, una jarra y un cuenco, hallados en la isla de Chipre.

En lo que respecta a la segunda, disponemos de algunas piezas interesantes, como los "4 ídolos y varios amuletos" (37) donados por la misma familia. Se trata de los conocidos escarabeos o amuletos en forma de escarabajo que se consideraban portadores de buena fortuna, como símbolo del dios Sol. Se guardan, igualmente, cuentas de collar y una lucerna.

d) Medievales

Existe en los fondos del Museo un fragmento pétreo procedente de Laguardia (Álava), cuyas dimensiones impiden determinar si se trata de parte de alguna lauda o estela sepulcral. Sin embargo, tanto por el modo de representar las figuras como por la composición del conjunto, podría decirse que nos encontramos ante restos decorativos de algún templo de hacia el siglo X. Se trata de un Crismón sostenido por dos ángeles con las alas desplegadas, adquirido a Mariano Contreiras en 1963 (38).

e) De Época Moderna

La colección arqueológica del Museo de San Telmo alberga una pequeña colección de objetos singulares de época moderna, como son las anforetas, estudiadas en su día junto a las botijuelas por la arqueóloga Ana M. Benito (39). Se trata de 15 piezas (40) mayoritariamente halladas en distintas obras en el convento de San Telmo (1935) y la iglesia de Santa María, que pueden fecharse entre los siglos XV y XVIII, sin que pueda concretarse más su cronología, aunque debe descartarse su origen romano, defendido por algunos hasta hace relativamente poco tiempo.

Se trata de recipientes fabricados por modelado, y no a torno, que en ocasiones eran revestidos con esmalte vidriado, con pez o con resina, aunque esto no era en absoluto imprescindible. En cuanto a su utilidad, fueron empleadas para transportar o almacenar productos diversos (licores, vinos, aceite, vinagre, aceitunas, grano...), o como tearios o luminarias en la navegación.

f) Precolombinos (41)

Especialmente interesante es la colección de objetos precolombinos, constituida por 22 vasijas donadas al Museo por González de Orbegozo, conde del Olmo, en 1904 (42), 4 vasijas chimús cedidas por el pintor Rogelio Gordon en los años 30, y

un lote de piezas mesoamericanas y caribeñas cuyo donante se desconoce, y que llega al museo en 1959.

Pero hagamos un repaso por las culturas que están representadas en el Museo de San Telmo.

F1) Cultura moché o mochica (200-900 d.C.)

Esta cultura se desarrolla en el momento en que en el área andina se desintegra

la cultura de Chavín y se da la aparición de distintos estados. El estado moché será uno de ellos y alcanzará un alto grado de civilización y un arte exquisito, en lo que se conoce como *periodo clásico andino*. El centro de la cultura mochica se encuentra en los valles de Chicama y Trujillo y se extiende por la costa de Perú a lo largo de 300 kilómetros.

En lo que respecta a la cerámica, proliferan los llamados vasos-retrato, los antro-



Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



pomorfos de cuerpo entero, y los de tema fito o zoomorfo. Las vasijas reciben, así, un tratamiento escultórico, o simplemente se pintan con motivos variados.

Según José Alcina, la mayor parte de los animales representados en la cerámica moché son propios de la zona Norte de Perú –es el caso de los sapos, serpientes, loros, pájaros diversos, llamas, perros o jaguares, entre otros–, y lo mismo ocurre con los vegetales –pepinos, calabazas, etc.–, pero llegan a representarse una serie de animales que no pertenecen al medio natural mochica, como los monos, los tucanes o las iguanas. Dos de las cerámicas moché del Museo de San Telmo, reciben un tratamiento plástico, representando una de ellas la cabeza de un mamífero marino con un pez entre los dientes, y otra una forma fitomorfa. La tercera, en cambio, está únicamente pintada.

F2) Cultura chimú (900-1500 d.C.) y cultura inca (1430-1532 d. C.)

A esta civilización mochica le siguen, ya en *el periodo postclásico andino* la cultura chimú y la inca, representadas en la colección del Museo de San Telmo con una treintena de vasijas de distintos tipos. Los principales centros urbanos de ambas civilizaciones son las conocidas ciudades de Chán-Chán y Cuzco, respectivamente.

Igual que en la cultura moché en la chimú se emplean formas zoomorfas, fitomorfas y antropomorfas; otras veces se recurre a un cuerpo globular con asa-estribo; otras se adorna con un pico vertedor que puede ser doble; o se convierten en recipientes trípodes. La colección de San Telmo alberga básicamente cuencos y vasos que responden claramente a estas características decorativas: vasijas en forma de cocodrilo o tucán, junto a otras de inspiración vegetal, muchas de ellas dotadas del asa-estribo y siempre con forma predominantemente globular. En lo que se refiere a la pasta cerámica, el color característico de esta región es el negro, aunque existen también vasijas de color rojizo, anaranjadas o de color crema.

De esta misma cultura disponemos de un bonito ejemplar de vaso ceremonial antropomorfo de plata de pequeño tamaño, muestra de la perfección con que los chimús supieron trabajar los metales para fabricar vasijas antropomorfas de este tipo, así como figurillas humanas y animales, o máscaras laminadas.

En cuanto a la cerámica inca, presenta un estilo muy homogéneo, y es predominantemente pintada, siendo menos habitual el tratamiento más escultórico de la pieza.

F3) Otras culturas

Junto a las vasijas procedentes de las culturas señaladas, el Museo de San Telmo posee algunas piezas más que no son recipientes. Nos referimos a las distintas figurillas y fragmentos cerámicos del área Mesoamericana y del Caribe en los que predominan las decoraciones antropomorfas, y a una pequeña ocarina de forma animal.

Existe también una pieza cerámica zoomorfa con dos largos vertedores, procedente de la cultura de Lambayeque, que se desarrolla en el área andina entre los años 1000 y 1200 d. C., así como un fragmento de colgante azteca de piedra (México, 900-1500 d. C).

3. CONCLUSIONES

A través de estas páginas habrá comprobado el lector la heterogeneidad y variedad de la colección arqueológica del Museo de San Telmo. Puede decirse que es un conjunto lleno de sorpresas y de curiosidades, que refleja la emoción vivida por unos pocos que disfrutaron coleccionando objetos extraños, de lugares lejanos, o tremendamente cercanos, pero siempre dotados del encanto que posee lo pasado. A todos ellos, gracias.





BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- ALCINA FRANCH, J.: *Historia del Arte Hispanoamericano. Arte precolombino*. Madrid: Editorial Alhambra, 1987.
- BARANDIARAN, J.M.: *Estelas funerarias del País Vasco*. San Sebastián: Txertoa, 1970.
- BERRUETE Y MORET, A.: "Por el Museo de San Sebastián". *Revista Euskal-Erria*, tomo LXVII, 2º semestre de 1912.
- FORNELLS ANGELATS, M.: *Los lienzos de Jose María Sert en la iglesia de San Telmo de San Sebastián*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1985.
- FRANKOWSKI, E. y otros: *Estelas discoideas de la Península Ibérica*. Madrid: Istmo, 1989.
- GOIKOETXEA MARCAIDA, A.: *La Sociedad de Ciencias Aranzadi. Medio siglo de trabajos (1947-1997)*. San Sebastián: Sociedad de Ciencias Aranzadi, 1997.
- GOIKOETXEA MARCAIDA, A.: *Telesforo de Aranzadi. Vida y obra*. San Sebastián: Sociedad de Ciencias Aranzadi, 1985.
- J.A.: "In memoriam: don Fernando del Valle de Lersundi". *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, tomo XXVI, 1970.
- J.M.: "Don Gonzalo Manso de Zúñiga y Churruca (1902-1982)". *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, tomo XXVIII, 1982.
- MANSO DE ZÚÑIGA, G.: *Museo San Telmo*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1976.
- MÚJICA, G.: "Centros donostiarras de cultura. El Museo Municipal". *Euskalerrriaren Alde. Revista de Cultura Vasca*, nº 123, 1916.
- PARDO DE GUEVARA, E.: *Manual de heráldica española*. Madrid: Aldaba, 1987.
- "VI Congreso Internacional de Estelas (Pamplona)". *Cuadernos de Etnología y Etnografía Navarra* (nº 65), 1995.
- VV.AA.: *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*. Ed. Auñamendi.
- ZULUETA, M.J.: *Catálogo de la exposición Fondos del Museo de San Telmo. Materiales de origen prehistórico*. San Sebastián: Patronato Municipal, 1988.

ARCHIVOS CONSULTADOS

- S.T.M. Archivo del Museo de San Telmo (San Sebastián).

NOTAS

- (1) STM. (Museo de San Telmo) 9.22. Carta de González de Orbegozo al director Pedro Manuel Soraluze, fechada el 5 de febrero de 1904.
- (2) GOIKOETXEA MARCAIDA, A.: *Telesforo de Aranzadi*. Vida y obra. San Sebastián: Sociedad de Ciencias Aranzadi, 1985.
- (3) *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco*. Editorial Auñamendi, 1972. vol. IV. p. 541
- (4) STM. (Museo de San Telmo) Expte. 18.3. Carta de Carlos Moral Redondo a D. Antonio Egaña, firmada y fechada en San Sebastián, el 4 de marzo de 1901.
- (5) LERTXUNDI, M.: "8 artistas en papel". En: Catálogo de la exposición *8 artistas en papel*. San Sebastián: Donostia Kultura, 2002. p. 34.
- (6) GOIKOETXEA MARCAIDA, A.: *Telesforo de Aranzadi*. Vida y obra. San Sebastián: Sociedad de Ciencias Aranzadi, 1985.
- (7) STM. (Museo de San Telmo) Expte. 8.14. Carta de G. Reparaz a Sebastián Machimbarrena, Alcalde de San Sebastián, fechada el 10 de diciembre de 1902.
- (8) STM. (Museo de San Telmo) Expte. 37.15 (1940-45).
- (9) La recién refundada Real Sociedad Bascongada de Amigos del País exige a la Sociedad de Ciencias Aranzadi su participación en su organización como una sección totalmente dependiente. Esto da lugar a ciertas suspicacias que son salvadas mediante un acuerdo firmado en marzo de 1948, por el que la S.C. Aranzadi logra funcionar autónomamente aunque dentro de la Bascongada.
- (10) LEIZAOLA, F.: "Las estelas discoideas en Euskalerrria". En: FRANKOWSKI, E: *Estelas discoideas de la Península Ibérica*. Madrid: Istmo, 1989. pp.321-350.
- (11) Etnógrafo polaco residente en España durante la I Guerra Mundial.
- (12) Gonzalo Manso de Zúñiga sucede en el cargo a Fernando del Valle de Lersundi en 1950, y lo ejerce hasta el año 1980.
- (13) BARANDIARAN, J.M.: *Estelas funerarias del País Vasco*. San Sebastián: Txertoa, 1970.
- (14) FRANKOWSKI, E.: Op. Cit. p. 224.
- (15) MANSO DE ZÚÑIGA, G.: Op.Cit. p. 35.
- (16) GÓMEZ-TABANERA, J.M.: "Mito y simbolismo en las estelas discoideas funerarias de la península ibérica". En: FRANKOWSKI, E: *Estelas discoideas de la Península Ibérica*. Madrid: Istmo, 1989. pp. 249-292.
- (17) Entre ellos Capistou, Serapio Múgica, Telesforo Aranzadi, el padre Fidel Fita, y más recientemente Juan Miguel Rezola y Antxon Aguirre Sorondo. Antonio Arzac y Pedro Manuel Soraluze se interesaron también por encontrar una respuesta al enigma.
- (18) S.T.M. (Archivo del Museo de San Telmo), Expte. 31.6.
- (19) MANSO DE ZÚÑIGA, G.: Op. Cit. p. 75
- (20) Esta última labor ha sido posible gracias a la cofinanciación del proyecto por la Comisión Europea, a través del programa Cultura 2000.



- (21) MANSO DE ZÚÑIGA, G.: Op. Cit. p. 73.
- (22) S.T.M. (Archivo del Museo de San Telmo), Expte. 77.6.
- (23) S.T.M. (Archivo del Museo de San Telmo), Expte. 16.1.
- (24) FORNELLS, M.: *Los lienzos de Jose María Sert en la iglesia de San Telmo de San Sebastián*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1985. p. 48.
- (25) S.T.M. (Archivo del Museo de San Telmo), Expte. 90.27.
- (26) PARDO DE GUEVARA, E.: *Manual de heráldica española*. Madrid: Aldaba, 1987. p. 13.
- (27) S.T.M. (Archivo del Museo de San Telmo), Expte 104.12. Esta obra de acondicionamiento se encomienda a Ernesto García Carajaville en septiembre de ese año, y dos meses después ya estaba terminado el trabajo.
- (28) S.T.M. (Archivo del Museo de San Telmo), Expte. 31.4. Manso de Zúñiga envía al Museo de San Telmo el escudo de los Samaniego desde San Vicente de la Sonsierra en 1959.
- (29) S.T.M. (Archivo del Museo de San Telmo), Exptes 21.10 y 22.12.
- (30) S.T.M. (Archivo del Museo de San Telmo), Expte 31.6.
- (31) S.T.M. (Archivo del Museo de San Telmo), Expte 29.3.
- (32) S.T.M. (Archivo del Museo de San Telmo), Expte 54.8.
- (33) Valga señalar que la clasificación de los objetos que a continuación se detalla está realizada según la disponible en el Museo de San Telmo, sin que se haya llevado a cabo un estudio en profundidad de cada una de las piezas.
- (34) El depósito de materiales designado para la provincia de Gipuzkoa en el momento de redactar este texto se encuentra en la sede de la Sociedad de Ciencias Aranzadi.
- (35) S.T.M. (Archivo del Museo de San Telmo), Expte. 14.6.
- (36) S.T.M. (Archivo del Museo de San Telmo), Expte. 12.1.
- (37) S.T.M. (Archivo del Museo de San Telmo), Expte. 18.3.
- (38) S.T.M. (Archivo del Museo de San Telmo), Expte. 91.25.
- (39) Ana M. Benito es arqueóloga de la Sociedad de Ciencias Aranzadi, en el Departamento de Arqueología Histórica, y desarrolla sus investigaciones en la sección de Arqueología Subacuática. BENITO, A.M.: "Anforetas y botijuelas halladas en Guipúzcoa". *Munibe (Antropología y Arqueología)*. San Sebastián, 1987. nº 39, pp. 139-145.
- (40) A estas anforetas se suman 3 ánforas más, dos de las cuales fueron donadas al Museo por el Conde de Caudilla, siendo una de ellas procedente de la bahía de Alicante.
- (41) Algunas de las piezas precolombinas han sido recientemente estudiadas y explicadas por el profesor Miguel Chavarría en el espacio dedicado a la *Pieza del mes*, en febrero de 2002.
- (42) S.T.M. (Archivo del Museo de San Telmo), Expte. 9.22.





EL MUSEO ETNOGRÁFICO VASCO

Antxon Aguirre Sorondo

PRESENTACION

San Sebastián fue la primera ciudad española que dispuso de un Museo Etnográfico oficialmente reconocido. Desde su creación en la segunda década del siglo, y gracias al concurso no siempre interesado de muchas personas, su colección se fue enriqueciendo. Así las cosas, al paso de los años el Museo San Telmo tuvo a gala de contar entre sus dependencias con un “Museo Etnográfico Vasco” considerado entre los mejores del continente en su género, lo que atrajo la atención de especialistas nacionales y foráneos.

Dado el valor patrimonial de la sección de etnografía de San Telmo, en 1994 el Plan Nacional de Museos de Euskadi elaborado por el Gobierno Vasco y las Diputaciones Forales recogía entre sus propuestas la titulación del centro como “Museo Antropológico Vasco”, con categoría de museo nacional.

Ahora, al cumplirse el centenario, nos enfrentamos a una triste realidad: salvo una pequeña selección expuesta con motivo de la efeméride toda la Sección de Etnografía está retirada, fuera del circuito museístico. Para justificar tal proceder se dijo que era necesario “acondicionar” las salas. Han pasado ya varios años y ese patrimonio sigue en el banquillo a la espera, nos aseguran, de la nueva “reorientación” que se determine para el Museo.

No puedo menos que calificar de paradójico que un Museo que concentra la mejor colección del mundo de estelas discoidales (así lo constataron los especialistas reunidos en Donostia en 1991 con motivo del Congreso Internacional de Estelas Discoidales), las tenga en su inmensa mayoría arrinconadas. Salvadas las distancias, es como si la Academia de Florencia retirase el *David* de Miguel Ángel o el Reina Sofía se llevase el *Guernica* al sótano mientras se rumia la remodelación del Centro de Arte. Un sinsentido. Por no decir una preocupante muestra de insensibilidad.

Soy consciente de que la etnografía no está de moda, ni que tiene el tirón de una exposición, por ejemplo, de artistas virtuales o de videocreadores (sobre todo si son extranjeros). Pero es indiscutible que, en aras de la singularidad cultural, a las instituciones culturales corresponde la salvaguarda y difusión del patrimonio que define y describe la vida tradicional de los vascos.

Por tanto, ¿no sería más lógico que, mientras duran los concilios, negociaciones, estudios, replanteamientos y recalificaciones, se repongan esos fondos con carácter permanente con la dignidad que merecen?

Dicho esto, en lo que sigue me propongo describir cómo era el Museo San Telmo cuando cumplía la función para la que fue



creado como museo de carácter general –no solamente artístico– centrado en la cultura vasca.

GÉNESIS DE LA COLECCIÓN

Por iniciativa de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, en 1901 se iniciaron las gestiones para dotar a San Sebastián de un museo municipal. Un destacado miembro de la Sociedad, el Conde de Peñafiorida, ofreció 74 piezas, en su mayoría cuadros

al óleo, como fondos primiciales del nuevo Museo. Ese mismo año se redacta el reglamento interno y se trabaja en busca del emplazamiento más adecuado, para el que se eligen unos locales en la esquina de las calles Garibay y Andía, el mismo edificio donde se ubicarían la Biblioteca Municipal, el Instituto Peñafiorida y la oficina de Correos y Telégrafos.

Con el título de “Museo Municipal de San Sebastián” se inauguró el 5 de octubre de 1902 en presencia del rey Alfonso XIII.



Kaiku usado para ordeñar
Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



112

SANTELMO

Sala dedicada a la etnografía, vista general
Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



La idea de habilitar una sección de etnografía en el nuevo museo donostiarra se la debemos a Ramón Luis de Camio, quien fuera vocal secretario de su Junta directiva. Después de haber visitado diversos museos municipales europeos (Berna, Ginebra, Lieja y Amberes), en 1908 don Ramón sugirió a la Junta la pertinencia de exponer las piezas populares que su director Pedro Manuel de Soraluze y otros etnógrafos habían ido recogiendo para salvarlas de la desaparición.

Será en 1914 cuando la Junta del Museo, tomando en consideración la propuesta de Camio, acuerde la creación de una “Sección de Etnografía euskara” (sic) en el nuevo edificio al que se trasladó en 1910, situado en la calle Urdaneta (donde actualmente tiene su sede Correos).

Entre ambas fechas, el Museo se enriquecerá con los materiales arqueológicos obtenidos en las excavaciones realizadas en Landarbaso (Errenteria), a la par que afluyen los donativos de cuadros, joyas, piezas del arte popular y la etnografía autóctona. Será en 1912 cuando se realice el primer inventario, muy exhaustivo, que no será superado hasta la catalogación efectuada tras la Guerra civil.

Durante todo el invierno de 1915 se trabajó en la adecuación de los fondos

etnográficos reunidos a lo largo de los años y de otros que se adquirieron con vistas a la apertura en 1916 de lo que se llamó “Nuevo Museo Etnográfico Vasco”, que no era sino una sección del Museo Municipal. Curiosamente en los documentos de la época se citan separadamente al Museo de Bellas Artes y al Museo de Etnografía, aunque también a veces se habla de los “Museos Municipales”.

Desde el momento que se institucionaliza el Museo Etnográfico, las donaciones, cesiones, y compras aumentan con tal intensidad que la Junta del Museo –según se lee en sus informes– se ve en la obligación de desechar piezas por falta de espacio para su acomodo.

Sensible a la iniciativa pionera que se estaba desarrollando, la Real Sociedad de Historia Natural de Madrid hizo reconocimiento público del Museo donostiarra como el único en España que disponía de una sección dedicada a la etnografía.

Aquellos de la segunda década del siglo XX fueron años de una enorme efervescencia cultural en todos los campos. La cultura vasca experimentó un verdadero *risorgimento* al que no fue ajena la celebración en 1918 en Oñati del I Congreso de Estudios Vascos, que dio pie a la creación de la Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikas-

kuntza y de la Academia de la Lengua Vasca-Euskaltzaindia. En el acta de resolución de aquel histórico foro, los congresistas manifestaron su apoyo a la sección de etnografía del Museo donostiarra en estos términos:

“Atendiendo al desarrollo y organización justamente alabados de la sección etnográfica del Museo municipal de San Sebastián, consideramos innecesario hacer indicaciones acerca de los procedimientos a seguir para la formación de colecciones de esta índole. Entendemos que dicha sección etnográfica de aquel Museo, necesita y tiene derecho a una subvención más proporcionada a su valor actual y al desarrollo que es menester, dándose al efecto una organización en la que intervenga por igual, como en Barcelona, las Corporaciones municipal y provincial en cuyo caso podría denominársele simplemente Museo Vasco”.

Atraídos por el misterio de sus orígenes, antropólogos y filólogos de todo el mundo vuelcan su interés en la “raza vasca” –expresión común en aquellos tiempos para designar los estudios antropológicos–, lo que da como resultado el establecimiento de vínculos y la comunicación entre especialistas vascos y europeos: muchos de éstos acudirán frecuentemente a consultar los fondos del Museo Etnográ-

fico Vasco de San Sebastián. Por sus salas pasearon el abate Henri Breuil, Hugo Obermayer, Eugenio Frankowski, Jesús Etayo, Telesforo de Aranzadi o José Miguel de Barandiarán, entre otros.



Maqueta de barco y colección de útiles de cobre y bronce.
Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

Panel dedicado al fuego de la Pelota.

Mueble alaves del XVII y sobre él, diversos elementos para uso con el fuego.

Sala de etnografía. En el centro Panel dedicado al pastoreo.

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



Sin embargo, al cumplir su primer cuarto siglo de vida el Museo municipal seguía buscando adecuado y definitivo acomodo. En 1928 la Comisión Provincial de Monumentos de Guipúzcoa propuso al Ayuntamiento de San Sebastián la compra del antiguo Convento de San Telmo para destinarlo a dicho fin. De este modo el Museo de Etnografía y Bellas Artes de San Sebastián hallaría un lugar digno y en condiciones para su ubicación, a la par que se daría un noble destino al solemne edificio de la Parte Vieja, que desde 1913 ostentaba el título de Monumento Nacional.

Al año siguiente, 1929, se inician las obras de acondicionamiento y, poco a poco, se van trasladando los materiales desde la sede de la calle Urdaneta. Por fin, el 3 de septiembre de 1932 el Museo Municipal de Etnografía y Bellas Artes abre sus puertas al público en el antiguo cenobio a los pies del monte Urgull. A partir de ese momento se le conocerá como Museo Municipal de San Telmo o, más popularmente, Museo San Telmo.

Si su primer director en esa nueva etapa, José de Aguirre, se distinguió por su amplia labor de recuperación del acervo etnográfico vasco, la sección conocerá un impulso definitivo en los años de gestión de Gonzalo Manso de Zúñiga. La colección etnográfica alcanza del orden de 4.000 objetos y mere-

ce el calificativo de “una de las mejores de Europa y América” (así consta en un documento contenido en el archivo del Museo, caja XXI, año 1959).

CÓMO ERA EL MUSEO ETNOGRÁFICO VASCO

Etnografía y Bellas Artes: sobre estos dos pilares temáticos se cimentaba el museo municipal donostiarra, desde 1932 asentado en el antiguo convento de San Telmo.

En las páginas que siguen describimos cómo era el Museo cuando se mostraba en toda su riqueza. Es decir, hasta la última reforma en que la práctica totalidad del patrimonio no artístico fue retirado.

Claustro Bajo

En la memoria de miles de donostiarras está grabada, casi como un emblema, la imagen del claustro renacentista de San Telmo erizado de **estelas discoidales**. Estampa severa la de las dos largas filas de estelas discoidales, unos sesenta ejemplares que formaban un extraordinario muestrario de etnografía funeraria a la sombra de las bellas bóvedas de crucería.

La colección de estelas del Museo San Telmo fue adquirida en los años de dirección de Gonzalo Manso de Zúñiga. La com-



LAS ESTELAS

Aunque la geografía de las estelas discoidales abarca prácticamente toda Europa y llega hasta el norte de África, es sin lugar a dudas Euskal Herria una de las zonas del mundo con mayor riqueza en este patrimonio. Aun habiéndolas anteriores, sólo a partir del siglo XII hallamos abundantes estelas en todo el territorio vasco y en las provincias limítrofes, casi siempre discoidales, señalando las cabezas de las tumbas situadas en el exterior de los primeros templos cristianos vascos.

Hacia el siglo XIV se democratiza el derecho de enterrar a los fieles difuntos en el interior del templo, lo que provoca el abandono de las tumbas exteriores y con ellas las estelas funerarias pierden su razón de ser. Sin embargo, paralelamente se extiende la costumbre de plantar una estela discoidal en caminos y descampados donde se produjese una muerte violenta, atendiendo a la atávica creencia de que las almas de los fallecidos prematuramente quedan vagando y necesitan un referente de piedra sobre la tierra para iniciar su viaje al ultramundo.

ponen 82 piezas: la más antigua del siglo II-I a.C. (pieza indígena, prerromana, de la cultura cántabra), aunque predominan las de los siglos XV al XVII, algunas tan espléndidas como la estela de Leitz-Gatzaga, posiblemente en recuerdo de un ilustre caballero de la Orden de Santiago que murió en el alto de Arlabán (1).

Hoy, en el claustro pueden admirarse 12 estelas discoidales, más la piedra de Andrearriaga (Oiartzun) con labra de época romana.

Sin salir del mismo claustro, los pretéritos visitantes del Museo tenían ocasión de admirar varios **escudos** de casas solares en las paredes, más diversos objetos de madera o piedra como un espléndido **rodete de molino** construido en una sola piedra, ejemplar excepcional por su factura.



Colección de pendientes donada por Rogelio Gordón.
Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

TOCADOS Y TOQUERAS

Pese a que tocados como los que podían verse en San Telmo los usaron las mujeres en casi todo el norte de la península, lo cierto es que esta prenda tuvo una profunda y larga presencia en el País Vasco. Puede que en ello influyera la especialización en el oficio de toquera de las mujeres vascas: la “toquera vizcaína” gozaba de gran fama en todo el reino, y como personaje literario aparece popularizado en distintas comedias españolas del Siglo de Oro.

Fue el XIV el siglo de mayor difusión de esos grandes tocados, cuya riqueza de formas y hechuras obedece a que en cada comarca las mujeres les daban un aire distinto. Más tarde se inició su represión al juzgarla prenda suntuaria: en 1434 las Juntas de Gipuzkoa celebradas en Deba dictaron una ley obligando a reducir el tamaño de estos tocados, que a partir de entonces no podrían fabricarse con más de 31 varas de lienzo fino o más de 6 varas de lienzo grueso. En la parte francesa, el obispo de Bayona las prohibió, en tanto que el feroz juez Pierre de Lancre denunció que esos alzados suponían indecentes tentaciones sexuales. Lo cierto es que tardarían en erradicarse, y todavía una *kutxa* del Museo San Telmo fechada en el siglo XVIII presenta entre sus motivos tallados a dos mujeres de esta guisa.

Contigua al claustro existía una pequeña estancia decorada con tapices flamencos del XVIII y con vitrinas albergando una veintena de cabezas de maniqués con **tocados femeninos**, similares a los usados por las mujeres vascas desde una remota e imprecisa época hasta finales del siglo XVII. Además de llamativas, estas prendas constituyen un enigma por la caprichosa y suntuosa exhibición de formas, lo que ha dado pie a especulaciones de todo sesgo.

Una segunda sala contigua al claustro estaba dedicada a la pintura del siglo XIX.



Colección de pendientes donada por Rogelio Gordón.
Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



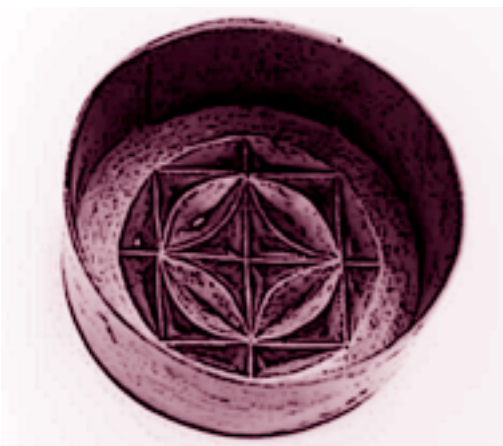
Foto superior, en las vitrinas centrales piezas de porcelana de Pasajes y Pamplona.
Foto inferior, Etnografía. A la derecha piedras y rodets de molinos y veletas del XVI-XVII.
Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

Acompañando a los cuadros de la segunda mitad de esa centuria firmados por Rosales, Madrazo o Villegas, entre otros, se disponían varias arcas o *kutxas* y sillas de la artesanía autóctona.

Una amplia escalera de piedra –que reemplazó a la original, desaparecida en el incendio de 1813– decorada con cuadros, columnas salomónicas policromadas y *kutxas* nos conduce al claustro alto, hoy preciosamente restaurado y protegido en sus vanos por cristaleras.

Claustro Alto

El ala norte del claustro alto estaba dedicado a la artesanía del hierro, la madera y la pesca. El ala oeste albergaba enseñas domésticos, tejidos bordados, piezas



Encella (Zumitza) para hacer quesos.
Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

de repujado y ataujía, muestrarios de tipos populares y elementos para la protección espiritual. En su lado sur, el piso superior de San Telmo concentraba un amplio catálogo de aparejos de oficios tradicionales, así como utensilios de hilado y objetos representativos de los deportes populares. Por último, la religiosidad popular estaba magníficamente descrita en el ala este, que se complementaba con piezas de alfarería.

Ala Norte

El surtido de productos elaborados con el trabajo en las **ferrerías** y en las **herre-rías** de forja tradicional estaba representado –aunque de manera insuficiente, a tenor de la larga historia que la explotación del hierro tiene entre nosotros– por trébedes, asadores (como el *burduntzi* proveniente de la casa solar de Arakaia de Legorreta), junto a otras labras de hierro salidas de nuestras fraguas: once chapas de chimenea fechadas en los siglos XVI al XIX, cerraduras, clavos, puertas totalmente de hierro típicas de nuestras torres medievales y casas fuerte, veletas, cruces, etc.

En la sección dedicada a la **carpintería** se exhibían 27 reproducciones facsímiles en escayola de los remates de las vigas de Nuestra Señora de la Antigua de Zumarraga, la llamada “Catedral de las Ermitas”, junto a pequeñas figuras humanas y animales de maineles de puertas de



Navarra. En continuidad, sobre el mismo muro una selección de piezas de época barroca como ménsulas, trozos de aleros y rosetones de techo, y las herramientas del carpintero: hermosos cepillos y garlopas tallados, compases, reglas, cartabones, sargentas, etc. A lo largo de esta misma pared, a los pies de lo descrito, una buena colección de *kutxak*, algunas con interesantes tallas; varios cofres sobre una sólida mesa en el centro de la galería completan la descripción de este apartado.

En el rincón norte del claustro estaban los **útiles de pesca y caza ballenera**. Allí tuvimos ocasión de contemplar elementos tan curiosos como un ancla de piedra (*ain-gura*), una vértebra de ballena, auténticos arpones y jabalinas empleados por los balleneros guipuzcoanos, amén de los clásicos aparejos, cestas, redes, zamarras de pescador, etc. Cerraba la sección un vigoroso busto de *arrantzale* que el escultor J. Choukline regaló al Museo en 1918. Pese al valor concreto de determinadas piezas no se nos oculta que, en su conjunto, el área relacionada con el trabajo en el mar se quedaba en un mero apunte testimonial.

Ala Oeste

Las paredes de esta parte del claustro alto estaban revestidas con **piezas textiles** con ricos calados, manteletas, telas bordadas, sobrecolchas y otras telas a punto de cruz o realizadas en malla. También sudarios

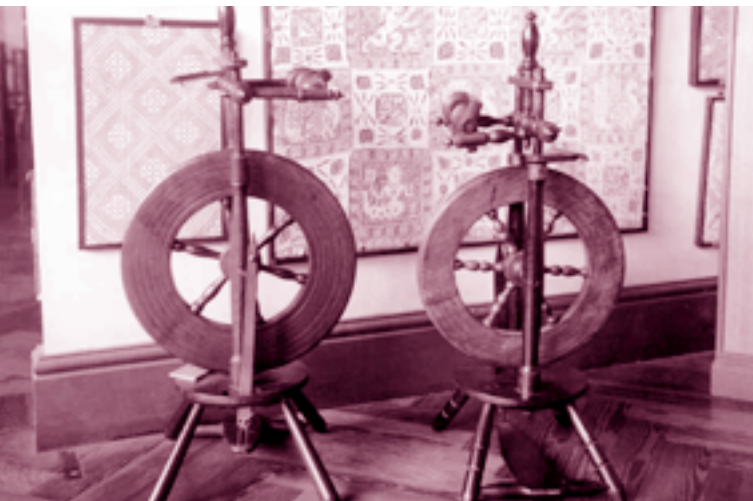
LOS BALLENEROS

En los meses de invierno a nuestras aguas se acercaba cada año la conocida científicamente como *balaena biscayensis*, la ballena vasca. Los cazadores velaban día y noche a la espera de oír el golpe de campana del atalayero, a cuyo sonido con sus lanchas siempre provistas de queso y vino, mantas y ropas de abrigo, amén de armas y utensilios de caza, se echaban al mar en persecución del cetáceo. Dos o más barcas participaban en su captura, con acuerdo tácito de que el reparto del botín se haría en función de los arponazos. Era pues importantísimo avistar la presa antes que las poblaciones vecinas, para contar con más posibilidades de hincar el primer arpón. Una vez que el animal quedaba herido, los balleneros se dejaban arrastrar durante millas dando tiempo a que el cetáceo se desangrara, por lo que la caza podía prolongarse por espacio de varias horas.

En verano, estos grandes mamíferos buscaban las aguas del norte y a su zaga muchos de nuestros cazadores partían a Terranova, aventura que despertó enorme admiración en el mundo marinero europeo. Existen evidencias arqueológicas de que al menos desde la primera mitad del siglo XVI los arponeros vascos faenaban en aguas de Canadá.

(*il-zapiak*) de lino que las etxekoandres tejían para que los miembros de la familia pudieran acudir adecentados a su cita tras la muerte (2).

Dos vitrinas salvaguardaban del polvo una serie de **utensilios domésticos** de manufactura artesanal: calentadores de cama, cafeteras, morteros, candelabros... **Pequeños objetos** tales como pipas de barro o madera, tabaqueras de corteza o abarcas ocupaban una tercera vitrina. Pero, sin duda, las piezas de mayor valor de esta sección eran los repujados y ataujías, puestos a salvo en dos vitrinas. El conjunto exhibido daba una más que aceptable muestra del quehacer de los **damasquineros eibarreses**.



122

Ruecas

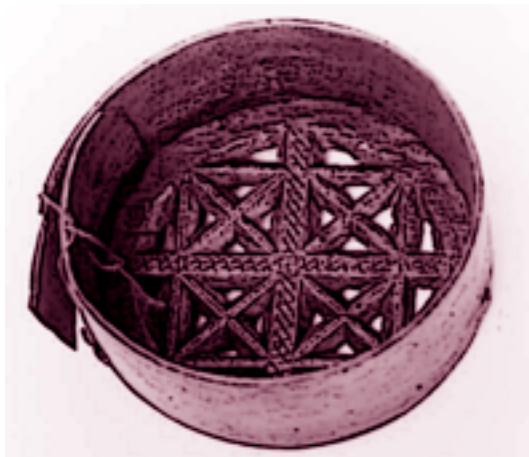
Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

Al levantar la vista de las vitrinas nuestra atención se desviaba hacia una pared de la que colgaba una de las piezas más populares del Museo: el dibujo a tamaño natural y a cuerpo entero del famoso Joaquín Elícegui, conocido como el “Gigante de Alzo” por haber nacido en esa localidad guipuzcoana en 1818. Para mayor admiración, mostrábase la silla donde solía reposarse, sus guantes, una horma de su zapato y un sombrero de este hombre que paseó sus 2,35 m de altura por toda Europa como atracción circense. En un intento de asociar al descomunal personaje con los **tipos populares** del país, en el centro de la sala en armario acristalado una serie de figuritas de trapo representaban a miqueletes, baserritarras, sorgiñas, etc. Fue su autor José Martínez Amategui, un caricaturista muy popular en la San Sebastián de principios del XX.

Ala Sur

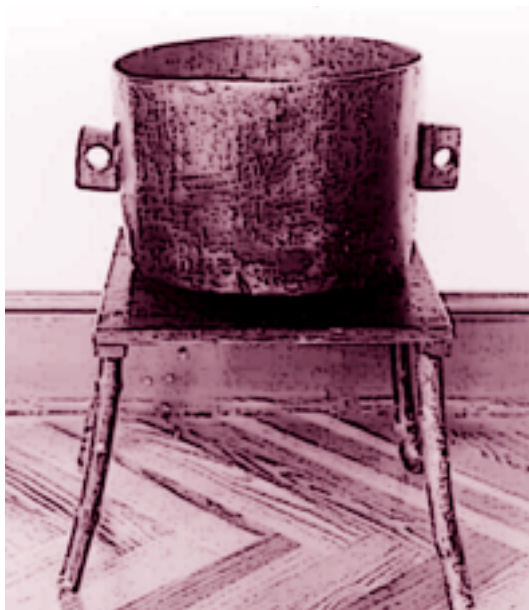
Como se anticipó, la galería sur concentraba un variado número de piezas representativas de la vida doméstica, los oficios tradicionales y el deporte autóctono.

Sobre la pared, los utensilios para el **hilado** (*liñu-jotzeko tresnak*): desbrozadora (*trangu*), devanadora (*arilkaia*), ruecas, etc. Perfecto complemento suponía la vitrina central con una preciosa y abundante colección de telas de lino clásico bordado



en punto en cruz en azul y encajes de los siglos XVII-XVIII.

Del trabajo al calor del hogar pasamos a la intemperie montañosa, donde se desarrolla la vida del **pastor**. Por una parte, estaban los útiles para la elaboración de queso: las famosas colodras (*kaikus*) de madera para recoger la leche del ordeño, los pequeños cuencos (*oporrak*) para tomar la *mamia* –ambos de madera, generalmente abedul aunque también se han fabricado de haya e incluso de cerezo–, los moldes (*zumitza*) para hacer queso, las batidoras de rama (*malatxas*). En otro lado había una amplia muestra de cencerros (*zintzarriak*), desde las *dumbas* grandes hasta pequeñas esquilas para las ovejas. Por último, auxiliares necesarios para la defensa del pastor y su rebaño, con los cepos para cazar a los depredadores.



El pormenor de esta sección exige registrar asimismo la presencia de los típicos *kapusai* para el abrigo del *artzai*, collares de púas para protección de los mastines, una colección de vasos de cuerno tallados, y singulares piezas en madera expresivas del arte manual de los pastores. En su conjunto, la colección de pastoreo destacaba como una de las más interesantes del Museo donostiarra en su parcela etnográfica.

Foto superior, Encella (Zumitza) usado para hacer queso.

Foto inferior, "Apatza" de pastor para cocer la leche introduciendo piedras ardientes.

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



PASTORES Y ARTE DECORATIVO

El del pastor quizás sea el único gremio que ha desarrollado un arte decorativo en pequeña escala. Pues salvo excepciones, el artesano vasco ha mostrado escaso aprecio por los trabajos ínfimos (tales como cajitas, peines, vasos, etc.). Sin embargo, los pastores, en sus largas horas de vigilancia en los pastos, han practicado una industria de talla, incisión y bajorrelieve de la que el Museo San Telmo posee excelentes muestras.

Ya hemos citado los cuernos tallados, en los que menudean los motivos religiosos y se aprecia el gusto por las formas geométricas. A éstos debemos ahora añadir las colecciones de cucharas de boj, ejemplos del arte manual de los pastores navarros. Según afirmaba quien fuera director del Museo, Gonzalo Manso de Zúñiga, algunos de los más primorosos trabajos allí contenidos los realizaban los pastores de las Bardenas Reales como presentes para sus esposas en los aniversarios de boda. Particularmente interesante es la colección de cucharas de boj donadas por José Miguel de Barandiarán y procedentes de Espinal, que registra las ocho fases de la talla de uno de estos cubiertos.



Cocina del caserío tradicional.

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

Sin abandonar la geografía más escarpada, el Museo nos ponía al pie de una carbonera (*txondorra*), que es obra sobre la que se basa el trabajo del **carbonero** (*ikaskintza*). En una maqueta se explicaba la arquitectura de estas montañas de leña de cuya combustión se obtenía el carbón. Herramientas del oficio, como los tamices (*galbaia*) para depurar el carbón terminado, los rastrillos de púas de hierro (*eskuarea*), las mazas, las palas, además de los zapatos de madera que calzaban los carboneros para alzarse a la *txondorra*, eran objetos que colgaban del muro.

Frente a esta pared, en el centro de la galería, había una airosa reproducción a escala del hórreo (*garaixe*) de Urkiza-zaldua, en Elorrio.

La sección de **tonelería** (*kupeltegi* o *upelgile*) mostraba cómo el trabajo de este oficio combinaba los adminículos delicados (compases, medidores, leznas) con otros más aparatosos tales como el luengo banco del tonelero o un gran torno de madera procedentes del caserío Azelain del barrio de Sorabilla (Andoain). Entre las piezas ya terminadas hay que destacar una *kalleta* o jarra de madera similar a las que usaban los ferrones para saciar la sed, y también un barrilete plano de contrabandistas de licor (*barrilukola*).

Sin apenas separación respecto de las piezas del tonelero se exhibían unas cuantas **pesas** –romanas, balanzas–, **y medidas** (*neurriak*) de madera –arroba y celemin, entre otras–. Donde la pared acababa se encontraban los elementos de **labranza** (*nekazaritza*). Sobresalía su selección de arados (*goldeak*), de procedencias diversas y amplia tipología. Layas, yugos cornales, bieldos, cestas, cedazos, horcas, mazos y hasta un pintoresco espantapájaros hecho con hoja de guadaña, ramas y tela de saco otorgaban gran densidad al área agrícola. A modo de testimonio artístico, contra la pared una escultura en bronce del irunés León Barrenechea reproducía estéticamente el dinamismo de cinco labradores layando.

Un poco más allá, haciendo sutura con el ala este, otra figura del mismo escultor captaba en toda su energía el esfuerzo combinado del hombre y los bueyes en las pruebas de arrastre de piedra. Este homenaje al **deporte vasco** tenía su continuidad en un bronceo *arrijasotzaille* en el mismo confín de la galería. Sobre la pared, alrededor de una acuarela costumbrista de Santiago Arcos representando un ambiente dominical en el frontón de un pueblo (obra donada por el autor en 1904), colgaba una docena de herramientas correspondientes a las distintas modalidades pelotazales:

guantes de *laxoa*, cestas de *joko-garbi*, de remonte, raquetas de sare... En el ángulo, sobre el piso, una buena colección de bolos procedente de Segura (siglos XVIII o XIX).

Ala Este

En este pasillo se ubicaba uno de los conjuntos más ricos y, a mi juicio, también más sugerentes: el dedicado a la **religiosidad popular**. Principal de su repertorio eran las 43 *argizaiolas*, que en toda su variedad permitían observar la evolución de este elemento característico del culto religioso en nuestro país (3). Completaban esta sección un grupo de interesantes fuesas: es decir, cajas de madera con agujeros destinados a las velas que se encendían sobre las tumbas de los finados en la iglesia.



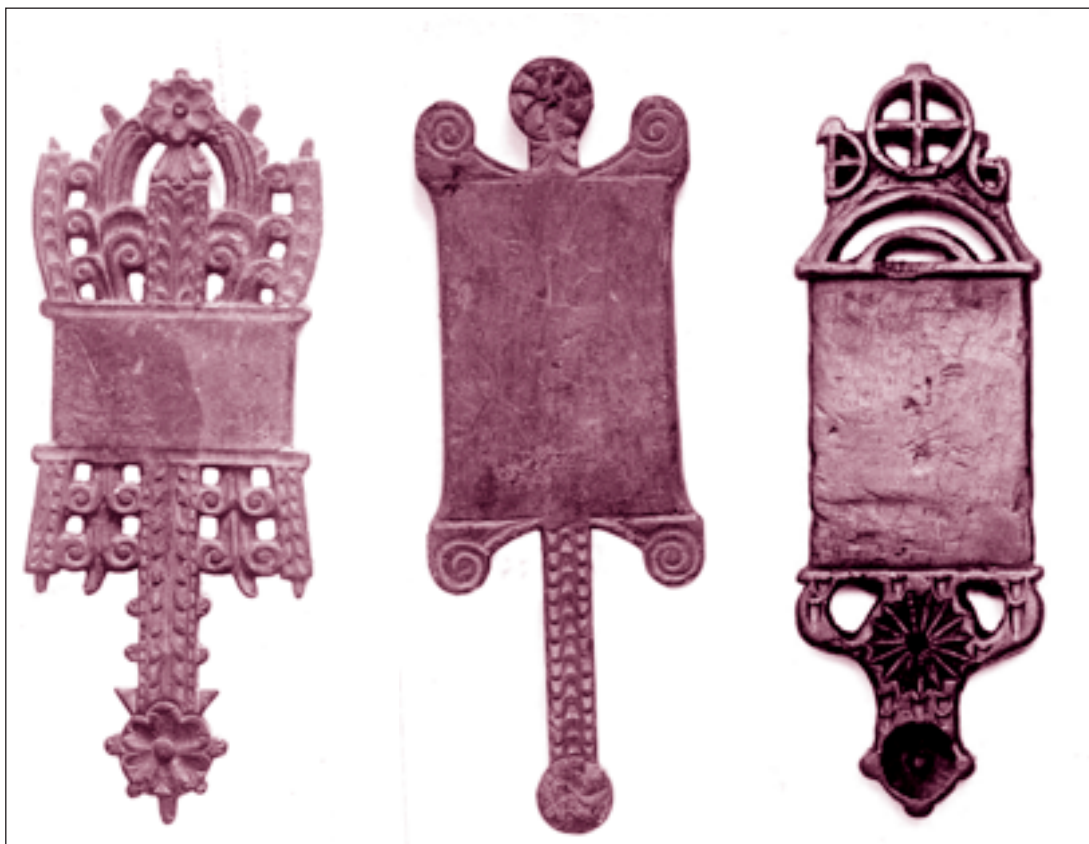
Grupo de bronce del escultor Irunés León Barrenechea.
Foto Josemari Alemán Amundarain.



Entre el amplio catálogo de objetos expuestos había amuletos (*kuttunak*), siete preciosos limosneros (*atabakak* o *poto-txak*) de los siglos XVI al XVIII, tres cepillos petitorios con escenas evocativas de las ánimas en el purgatorio, sudarios (*il-zapiak*), diversos muebles, esculturas del

XIV, dos pinturas hispano flamencas del XV-XVI, tallas, estampas y grabados con motivos religiosos autóctonos (San Martín de Aguirre, milagro de Mirandaola).

Hasta este lugar se subieron, además, cuatro excepcionales estelas discoidales



Colección de argizaiolas

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

de forma antropomorfa que, soportadas sobre mesas, permitían la óptima contemplación de sus motivos.

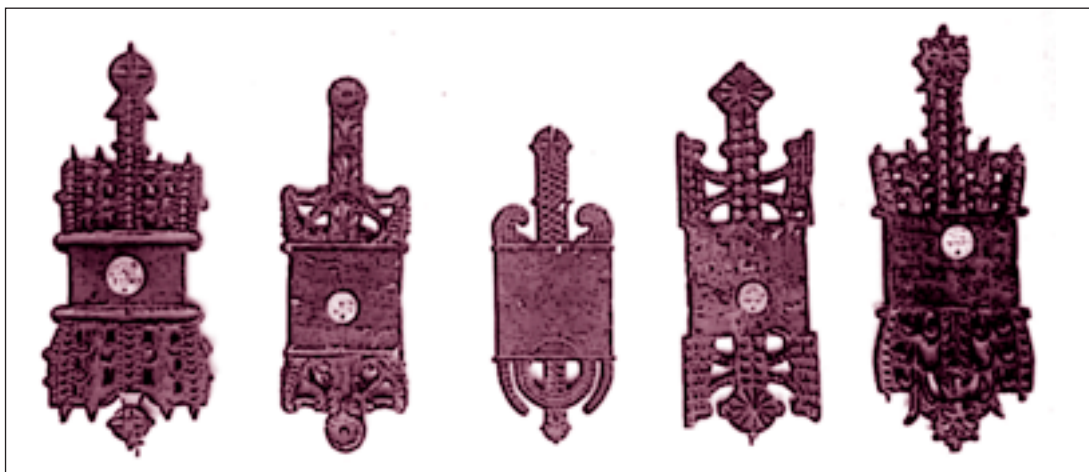
Terminábamos nuestro recorrido por el claustro alto admirando la selección de **alfarería y porcelana**. El visitante podía cerciorarse de que la fama de la porcelana y la loza vasca se sustentaba en trabajos de tanta calidad como los salidos de la fábrica vizcaína de Busturia, la Nueva Talavera de Navarra, o la de los hermanos Baignol en Pasajes San Juan. De las tres podían contemplarse en el Museo San Telmo diversas piezas, junto con otras cerámicas de Salvatierra, Yanci, o Lumbier.

Queda por añadir que, además de lo indicado, a lo largo y ancho de todo el

espacio podían verse muchos otros objetos de naturaleza y origen particular: desde ruedas de carro hasta molinos de chocolate o metates, pasando por recipientes, cepos de ratones, cuberterías, y otros muchos.

SALAS DEL SEGUNDO PISO

Como no podía ser de otro modo en “un pueblo que baila al pie de los Pirineos” –según la célebre definición de Voltaire–, el museo etnográfico reservaba un espacio a **la música y la danza**. En dos salas que daban al claustro superior, entre muebles, banderas y otros objetos, se exhibían sobre maniqués los trajes folklóricos de diferentes comarcas





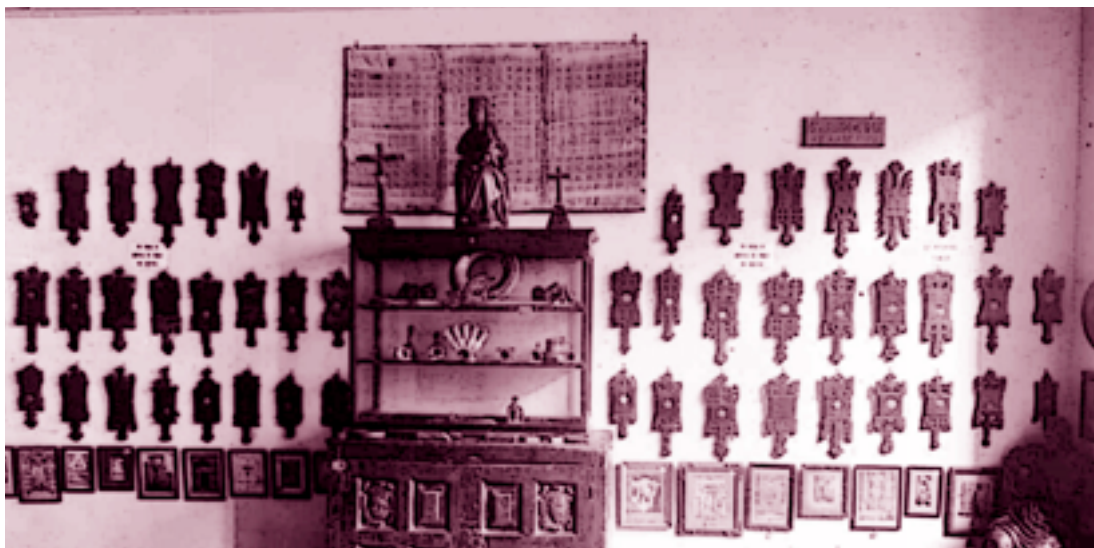
“Argizaiola” barroca del XVIII.
 Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

LA ARGIZAIOLA

La *argizaiola* es un soporte de madera alrededor del que va enrollado un cerillo o *esku-bilduma* el cual se enciende sobre las tumbas situadas en el interior de las iglesias. Es bastante probable que esta costumbre de encender la *argizaiola* en el interior del templo se estableciera en Euskal Herria hacia los siglos XV o XVI, puesto que fue entonces cuando la feligresía conquistó el derecho a ser enterrada dentro de las iglesias, prerrogativa hasta entonces reservada al alto clero y a la nobleza.

Las formas y motivos ornamentales de las *argizaiolas* responden a una amplia morfología. En un principio eran muy simples, sin apenas incisiones, pero con el tiempo se fueron llenando de dibujos a base de agallones, margaritas, soles radiados, etc. Tras el Concilio Vaticano II se procedió a reformar y modernizar los templos; se anularon las tradicionales sillas y en su lugar se colocaron bancos, se remozaron los suelos con terrazo o baldosa, y de este modo, las humildes y entrañables *argizaiolas* fueron lentamente arrinconadas como atávicos elementos del “culto antiguo”.





Sección dedicada a la religiosidad popular.
Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

vascas: *dantzaris* de Lesaka y Otxagabia, *zanpantzar* de Ituren y Zubieta, *cachimorro* de Laguardia, personajes del carnaval de Zuberoa, *volantes* de Valcarlos, los elegantes vestidos tradicionales roncaleses, etc.

Allí misma estaba también expuesta una selección de **instrumentos musicales** escogidos entre el casi centenar que posee el Museo. El especialista Juan Mari Beltrán Argiñena ha dedicado un excelente estudio a los instrumentos musicales de San Telmo, que califica como “una de las más antiguas colecciones de instrumentos musicales y sonoros de Euskal Herria” (clavicornos, fagot, citara, guitarra, viola de gamba, violonchelo, campanillas, albokas, silbo, tamboril, atabal, cencerros, dumbas, trompa, cuernos, ttun-ttun, serpentón, txirula, pandereta, acordeón, dulzaina, tambor, gaita, carraca, violín, rabel, sunpriñu, palillos, piano, entre otros) (4).

Anterior incluso a la propia sección de etnografía, creada en 1914, es la reproducción del hábitat doméstico de **un caserío vasco**. Penetrábamos por unas puertas de hoja doble protegidas contra brujas y espíritus malignos mediante las clásicas *eguzkilores* (o *karda lore*), cruces de espino albar o ramas de San Juan. Dentro estaba la cuadra (*ikullu*), con un rincón para los aperos de labranza, un gran telar junto a

EL CASERÍO VASCO

Cuando Barandiarán afirmaba que “el vasco se halla ligado a un *etxe*, a una casa”, estaba dando testimonio de que en nuestra sociedad tradicional la vivienda es el núcleo alrededor del que gira todo un mundo de valores: por un lado, es espacio para el trabajo y la convivencia, por otro aparece revestida de una significación sagrada, y por último vincula a sus miembros con los antepasados y con los contemporáneos creando una continuidad familiar. Además, la casa otorga identidad a sus moradores al prestarles sus apellidos, ya que la mayor parte de éstos en euskera son toponímicos.

Los caseríos disponían de dos o tres habitaciones, pero la convivencia se desarrollaba sobre todo en la cocina. Hasta el siglo XVII el hogar de la cocina es central, careciendo las casas de chimenea; el agua se traía desde la fuente pública más cercana. Como protección contra el frío las ventanas exteriores eran reducidas y se cerraban con madera o con telas enceradas en los edificios nobles. Los pocos muebles y enseres de que sus moradores disponían eran de madera, y dormían en esteras extendidas sobre el suelo, sobre paja seca o con colchones hechos de hierba u hojarasca.

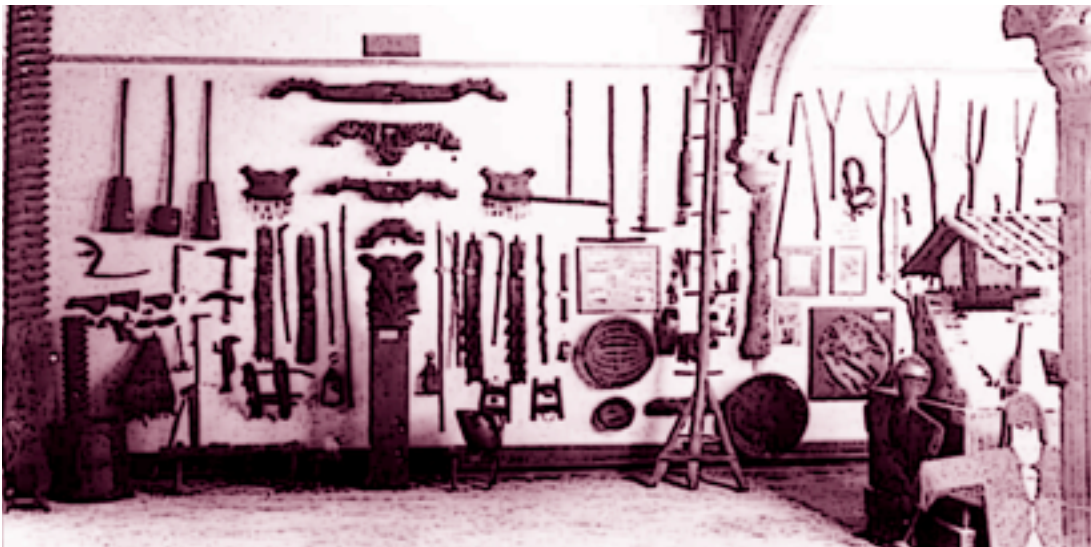


Foto superior, Utiles agrícolas varios.

Foto inferior, Panel dedicado a la carpintería y trabajos de ebanista.

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

una devanadera y en las paredes diversos tejidos. Enfrente, una amplia cocina baja campaniforme al completo con sus trébedes, llar, sillas bajas, candiles, chocolateiras, tamboril para asar castañas, una artesa para amasar harina y hacer pan, un *zize-lu* (tabla-mesa) y un armario de cocina, entre otros enseres domésticos.

Pocos detalle se echaban en falta en el dormitorio, dominado por una vieja cama



Dormitorio del caserío tradicional.
Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

del siglo XVII o XVIII, más la correspondiente *kutxa* (del XVII), un cofre de cuero, mesilla, armario y cuna. Sobre los muros, cruces y estampas religiosas.

ARTE MUEBLE

Además de lo hasta aquí mencionado, repartidos por todo el Museo había muebles que, conjuntamente, conformaban una colección muy representativa del **arte mobiliario vasco**. Como un precioso banco tallado de iglesia procedente de la guipuzcoana Ezkio; contaba con respaldo movable para que el fiel sin moverse de su emplazamiento pudiera seguir el rezo del Vía Crucis de Semana Santa, cuyas estaciones se ubicaban sobre el perímetro del templo. También había armarios y taquillones de los siglos XV al XVII, algunos decorados con tallas en “servilleta”, muy populares en toda Europa; armarios con puertas en cuarterones, que eran los más comunes (desde el siglo XVIII) por la sencillez de su ejecución, camas, cunas, etc.

El Museo San Telmo posee una buena colección de **sillas**. Unas de tipo banqueta, sin decoraciones o a lo sumo con tiras de agallones, para descansar al calor del fuego bajo. Otras, más suntuosas, con altos respaldos y columnas torneadas, de impronta renacentista, de los siglos XVI y XVII. Y las hay barrocas, con abundantes conchas de



LA KUTXA

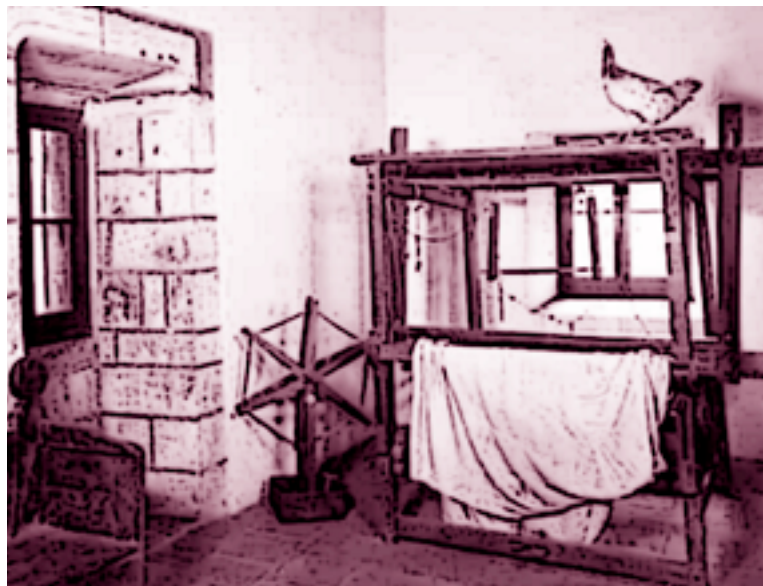
Había *kutxak* para guardar la ropa blanca, para las mortajas mortuorias (*il-zapiak*), las que cumplían funciones de despensa o para salar jamones, las destinadas a las semillas o a los diezmos en la casa parroquial (*kutxas-diezmeras*, también llamadas hórreos).

Las *kutxak* más antiguas superaban los dos metros de longitud y se alzaban sobre cuatro patas para evitar el acceso de los animales. Se armaban sin clavos, a base de pasadores de madera y los panales generalmente iban montados en tingladillo. Es a partir del siglo XVI cuando nuestra *kutxa* adquiere su personalidad. Sobre madera de castaño, aunque las hay también de roble y haya, sus motivos eran simples, generalmente geométricos, con abundancia de grandes discos solares de rayos múltiples. El que fuera director del Museo, Gonzalo Manso de Zúñiga, situó en el siglo XVIII la aparición de decoraciones artísticas como flores, aves, personas o jinetes a caballo con olifantes. A partir del siglo XIX el estilo propio ya no evoluciona y los artesanos se limitan a repetir los modelos anteriores.

peregrino y perinolas rematando los largueiros. Podíamos admirar sillas altas y bajas; sencillas y talladas; sillones de mano para ser portados, o *fraileros* de asiento y respaldo de cuero, entre otros muchos ejemplares.

Mención particular debe hacerse a la ya citada ***kutxa*** o arca, mueble de uso polivalente en casas y caseríos del cual el Museo de San Telmo puede presumir de un amplio y rico catálogo.

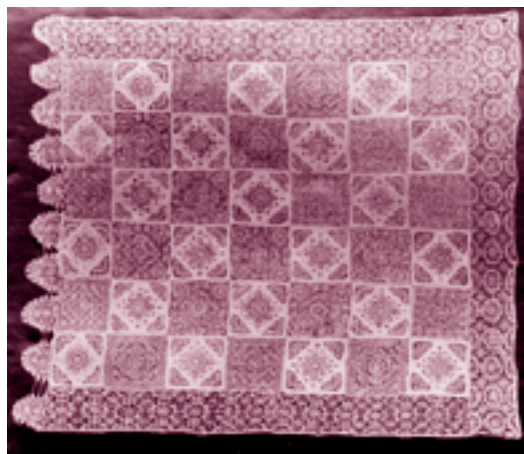
Hasta aquí el somero repaso a algunos de los fondos etnográficos de que dispone el Museo San Telmo. Ojalá que pronto podamos disfrutar nuevamente de todos ellos.



Telar. Solía estar cerca de la cocina por lo general junto a la cuadra por ello se le representa en este caso con una gallina encima.

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

Paneles dedicados al mundo textil.
Museo San Telmo. Donostia Kultura.
Donostia - San Sebastián.



Precioso trabajo de encaje S. XVII-XVIII
Museo San Telmo. Donostia Kultura.
Donostia - San Sebastián.

VALORACION DE LA COLECCIÓN DE ETNOGRAFIA (5)

CATEGORIA	SUBCATEGORIA	ESTADO DE CONSERVACION	SUFICIENCIA
Mundo rural	Labranza Pastoreo	Bueno Bueno	Media Conveniente
Entorno doméstico	Objetos Cerámica Muebles Textiles	Bueno Bueno Regular Regular	Conveniente Pobre Conveniente Conveniente
Artesanía tradicional	Tonelería Carpintería, madera labrada	Bueno Bueno	Conveniente Media
Creencias populares	Objetos religiosos Creencias	Bueno Bueno	Conveniente Pobre
Oficios	Pesca Confitería Ferrería y forja	Bueno Bueno Bueno	Pobre Pobre Pobre
Otros	Pesas y medidas Instrumentos musicales Indumentaria Deportes	Regular Regular Bueno Bueno	Pobre Media Pobre Pobre



NOTAS

- (1) El Museo editó en 1991 un *Catálogo de estas discoïdales del Museo San Telmo*, confeccionado por Artemis Olaizola, Arantza Barandiaran y Fernando Lasa.
- (2) Existe una monografía sobre el patrimonio textil del Museo: Eva Elorza y Mariasun de Miangolarra. *Etzerako linuaren bordatuak Goierri eta Tolosaldean: San Telmo museoaren bilduma. El bordado del lino de uso doméstico en Goierri y Tolosaldea: La colección del Museo San Telmo*. Donostia-Kultura. San Telmo Museoa. San Sebastián. 2001.
- (3) Quien desee profundizar en este tema puede consultar *Argizaiola*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo en las navidades de 1994.
- (4) *San Telmo Museoko soinu eta hots tresnak*. Cuadernos de Folklore, nº 6. Eusko Ikaskuntza / Sociedad de Estudios Vascos. San Sebastián, 1997. p. 101-202.
- (5) *El patrimonio es futuro. Refundación del Museo San Telmo. Anteproyecto para el sector del Patrimonio Cultural de Donostia-San Sebastián*. Junio de 2002.





LA
COLECCIÓN
DE
ARMAS

Germán Dueñas

INTRODUCCIÓN

Una de las colecciones más interesantes y desconocidas de los ricos fondos del Museo San Telmo es sin duda alguna la de armería e historia militar. La cantidad y la cualidad de algunos de los fondos que la componen la hicieron incluso merecedora en el pasado de tener un espacio propio, el extinto Museo Histórico Militar del Monte Urgull, todavía presente en la memoria de muchos donostiarras y visitantes.

Aquí trataremos de dar un pequeño repaso a algunos de los heterogéneos elementos que la forman. La mayor parte de las piezas han recalado en el Museo fruto de pequeñas donaciones de particulares a lo largo de la historia del Museo Municipal de San Sebastián. Dos son los legados más importantes: la colección Broutin en el

caso de la armería histórica y la colección Apalategui para los fondos carlistas.

Para una mejor comprensión de su composición hemos dividido la colección entre las piezas relacionadas con la historia militar y la armería histórica propiamente dicha.

LAS COLECCIONES HISTÓRICO MILITARES

Hablaremos en primer lugar del conjunto de indumentaria militar que conserva el Museo. En primer lugar podemos citar el uniforme



Foto izda. Escritorio sobre el que se firmó la Paz de Zanjón entre el General Arsenio Martínez Campos y el líder cubano Máximo Gómez.

Foto dcha. Detente bala carlista procedente de la colección Apalategui.

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.





completo de Capitán de la Milicia Nacional de San Sebastián usado en la primera guerra carlista. Éste perteneció al donostiarra Don Eustasio Amilibia.

De esta misma guerra existe también una guerrera y una gorra cuartelera de oficial de la Milicia Nacional de San Sebastián. La casaca es de color azul celeste con cuello cerrado color grana, donde ostenta dos trompetillas doradas, divisa del cuerpo de cazadores. Su propietario fue Don Nemesio Aurrecoechea, quien fue alcalde de San Sebastián en la década de 1880.

De la tercera carlistada existe una guerrera de paño azul tina de teniente de caballería carlista que fue utilizada en dicho conflicto por don Francisco Elósegui, y que ingresó en el museo el 10 de febrero de 1930. Posee bordado en el pecho un detente. Estos eran amuletos carlistas con forma normalmente de sagrado corazón y que iban acompañados de frases profilácticas como *"Detente bala el corazón de Jesús está conmigo"*.

Del abundante legado de Don José Gutiérrez de la Concha, Marqués del Duero, el Museo San Telmo conserva una casaca de media gala con los galones en la bocamanga de Capitán General con el casco de gala de general de caballería con su penacho blanco. Del mismo personaje existe también una



El General Arnao vestido con el uniforme de Coronel y bastón de mando que legó al Museo su hija.

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

guerrera azul tina con dos laureadas bordadas acompañada de un pantalón de montar encarnado con dos bandas azul oscuro en los laterales.

El 25 de septiembre de 1903, Doña María Cristina Arnao hacía efectiva la donación de varios objetos y prendas pertenecientes a su padre, el General de Brigada Don Prudencio Arnao Basurto. Destacando el uniforme de Coronel de Infantería compuesto por guerrera azul tina, pantalón de paño *grancé* con dos franjas azules y trabillas al final; ros de fieltro gris con bombillo con plumero y madroño.

Entre las prendas sueltas podemos citar el fajín del Brigadier carlista de Don Eustaquio Diaz de Rada, "Radica", o la del Jefe de operaciones liberal en Cataluña Cabrinety, muerto en combate el 9 de junio de 1873. El Museo también conserva dos boinas, una blanca y otra roja, utilizadas ambas por Doña María de las Nieves, esposa del Infante Don Alfonso. La primera en la campaña de Cataluña, y la segunda en la del centro.

Así mismo merecen ser reseñadas las numerosas chapas de boina existentes en la colección, como la del Teniente Coronel de miqueletes Don Antonio de Urdanpilleta hecha de plata y que ostenta el escudo de Guipúzcoa y las iniciales A.U. Incont-

bles son los botones de diferentes uniformes y épocas que existen entre los fondos del Museo.

Señalar la presencia de un bastón de tambor mayor del tercer batallón de voluntarios de Guipúzcoa. La porra es de forma de pera, piriforme, achatada y con decoración geométrica en su base. Cerca de ella tiene una virola en la que se lee 3º DE BOLUNTs DE GUIPa. De ella cuelga una anilla de la que penden dos cordones rojos que rodean el resto del bastón. Los elementos metálicos son de plata, mientras que la madera es palosanto.

Muy interesantes son dos bastones de uso personal pertenecientes al Teniente General Don Miguel Ricardo de Alava. El primero de diario con el bastón de junco rotén y la muleta de asta negra. Y el segundo regalo del Rey Jorge IV de Inglaterra, de bastón de madera y muleta de marfil. Ostenta grabado sobre una plaquita de oro en un extremo de la muleta la leyenda "FROM THE ROYAL GEORGE" y en el otro extremo sobre el marfil "Miguel de Alava".

Otro grupo importante de fondos histórico militares son las condecoraciones. Son abundantes las procedentes de las guerras carlistas, tanto de un bando como de otro. Este es el caso de la Medalla de Distinción del Sitio y Toma de Irún que perteneció al



Capitán General Don Leopoldo O´Donell, primer Duque de Tetuan, procedente del legado Echagüe.

Como condecoraciones de la Milicia Nacional citar una Cruz laureada de San Fernando de segunda clase y una cruz de Constancia de la Milicia Nacional con la que se recompensaba los diez años de servicio en la misma, etc.

Por el bando carlista existen varias como la Medalla de Distinción de Somorrostro, que recibieron aquellos que participaron en los combates sostenidos por el Ejército carlista del Norte durante los cinco primeros meses de 1874; una cruz laureada de plata de Carlos VII; la Medalla de distinción de Montejurra para distinguir a los participantes en las batallas de Montejurra y Monjardín en 1873; la Medalla de Distinción de Berga, etc. También existen varias cruces carlistas al Mérito Militar tanto de clases como de tropa.

Hay también dos cruces laureadas de Distinción de la Milicia Ciudadana instituidas por Amadeo de Saboya para agradecer la labor de las milicias, también llamadas Voluntarios de la Libertad, puestos en funcionamiento tras la revolución de 1868. Del mismo reinado existe una Medalla de Distinción de los Cuerpos de Voluntarios de la Isla de Cuba, para premiar en 1871 la labor de estos cuerpos en la isla.

Existen varios ejemplares de insignias de la Orden de la Caridad, de oro, plata y bronce. Esta orden fue creada en 1874 por el pretendiente carlista en honor de su esposa Doña Margarita de Parma por su labor en los hospitales durante la guerra. Se la nombró “Ángel de la Caridad”, y las mujeres carlistas primero, y después durante el periodo franquista, utilizaron su nombre denominándose “Margaritas”.

Además de las derivadas de las guerras carlistas, aparecen otras como las existentes en el pasador del Capitán General Don Genaro de Quesada, primer Marqués de Miravalles, que contiene la de la Guerra de África Cruz de Distinción de la Campaña de África creada para conmemorar la campaña de 1860.

Entre las condecoraciones extranjeras hemos de mencionar el gran número de legiones de honor, como por ejemplo la Placa y Cruz de Gran Oficial de la Legión de Honor del General Echagüe.

Entre las piezas más importantes y antiguas cabe destacar el escudo de distinción a la fidelidad de Fernando VII concedido a Don Francisco Borja de Larreandi, Diputado General de Guipúzcoa en 1823. Con este escudo creado en octubre de 1823 se recompensaba a todos los que durante el trienio liberal permanecieron fieles a Fernando VII.

También hallamos una estrella de honor concedida a los integrantes de la expedición a Dinamarca de las tropas mandadas por el Marqués de la Romana, con ocasión de la Guerra de Independencia y que perteneció al General Villarreal.

No son muchas las banderas que esconden los almacenes del Museo San Telmo. La mayoría de ellas están relacionadas con los diferentes cuerpos de voluntarios que se levantaron en la ciudad para hacer frente a las tropas carlistas. Este es el caso del Banderín de la 5ª Compañía del Batallón de Voluntarios de la Libertad de San Sebastián. De este tipo son la del Batallón de

Urbanos de Isabel II, o la del Batallón de Voluntarios de la Libertad de San Sebastián (1869-1876).

De carácter civil hay varias banderas de San Sebastián de la época de Isabel II como la que ondeó en 1845 en el ayuntamiento con motivo de la visita de la reina, su madre, María Cristina, y su hermana, la Infanta Doña María Luisa Fernanda, Duquesa de Montpensier. Así mismo tenemos que citar el estandarte real, que sirvió para la proclamación y jura de S.M. la Reina Doña Isabel II por la ciudad de San Sebastián (5 de octubre de 1833 y 1º de diciembre de 1843).





Existen varias banderas relacionadas con la última guerra civil, y que formaron parte de una sala dedicada a dicha contienda. Entre ellas podemos mencionar una bandera republicana realizada en 1932 y otra perteneciente al Sindicato Minero Asturiano.

LA COLECCIÓN DE ARMERÍA

La colección de espadería es muy interesante y abundante. En ella está perfectamente representada la evolución que esta arma sufrió desde el final del siglo XV hasta los espadines del XVIII, con una nutrida representación de formas y secciones de hojas, así como de guarniciones.

Los ejemplares más antiguos son dos escramasax, armas usadas por los francos y que se encuentran en muy buen estado. Aunque la mayoría de las piezas son de la Edad Moderna. Como los tres mandobles de posible fabricación germana, uno de ellos con la hoja flamígera, y dos de ellos con falsaguarda. Espadas de guarnición de cruz, con patillas, de pitones, de farol, lazo, taza, barquilla, de gallones etc., están también representadas en la colección hasta sumar más de 60 ejemplares. Del mismo modo existen espadas características por su tipología como una *schivano* con su pomo en forma de cabeza de

gato, un terciado, una *papenheimer*, de *lansquenete*, estoques, a la *flamberga* y toda una variedad de las espadas que algunos autores denominan roperas.

Dentro de las espadas las hay de origen hispano como las toledanas del Maestre Domingo, Tomás de Ayala, Luis de Sahagún, para el siglo XVI; y por Hortuño de Aguirre, Francisco Ruiz y Pedro de Velmonte del XVII. De entre las extranjeras destacar las hechas en Solingen por espaderos como Peter Knecht y Iohannes Hopper, y otros como Antonio Canis, Enrich Coll, Arnold y Jacob Brach, etc.

También existe un numeroso grupo de armas blancas cortas. Destaca la presencia de dagas de vela, estiletes de manufactura probablemente italiana, varios puñales y dagas de mano izquierda renacentistas, etc.

Así mismo existen gran cantidad de espadas, sables y espadas de ceñir, algunas de ellas civiles como el espadín de ceremonia de Don Joaquín María de Ferrer, político originario de Pasajes y que fue presidente del consejo de Ministros, Ministro de Estado y alcalde de Madrid.

Muchas de estas armas blancas fueron reglamentarias en el ejército español. Como las espadas para caballería modelo

1728 y 1807 o el sable de hoja recta de dragones.

Hay también ejemplos extranjeros. Éste es el caso de los ingleses, sable modelo 1796 para caballería ligera, o franceses como el *briquet*, más conocido en España como de Sargentos.

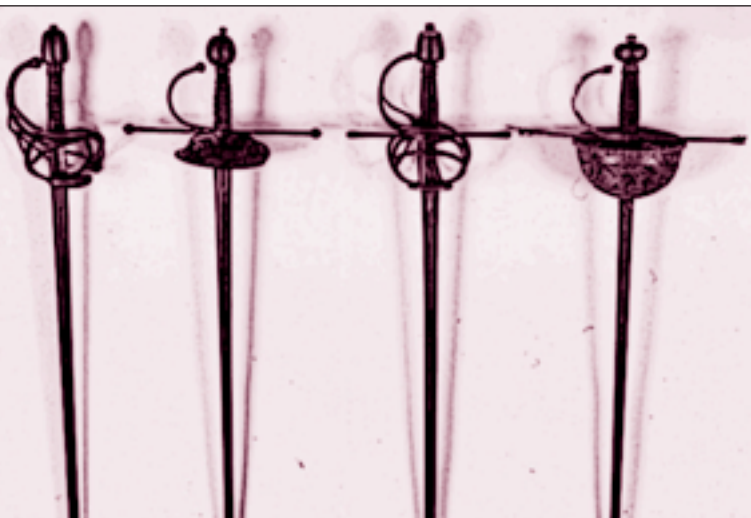
Dentro de la gran cantidad de sables que posee la colección hay que destacar los denominados de honor. Son dos los sables-espadas de honor a los que vamos a referirnos. El primero perteneció al Coronel Dugiols, militar natural de Tolosa que se distinguió principalmente en las Islas Filipinas. Dicho sable le fue regalado por la

Diputación Provincial de Guipúzcoa a su vuelta de la guerra y se encuentra bellamente damasquinado.

El segundo perteneció al General Jauregui "Artzaia", general de origen guipuzcoano de tendencia liberal que combatió y obtuvo gran parte de su reputación en la Guerra de Independencia. Esta espada fue regalada por los alumnos liberales del Real Seminario de Vergara al final del trienio liberal. Está hecho a partir del sable-espada para caballería de línea modelo 1815. Esta pieza la donó la viuda de Don José Luis de Capistou, tras la muerte de su esposo en octubre de 1910.

No podríamos acabar esta pequeña visión general del contenido de esta sección sin mencionar la magnífica espada hispanoárabe que se denominan jinetas, y que a la sazón es la única arma que figura en la exposición permanente del Museo. La existente en San Telmo al parecer fue regalada a Don Iñigo López de Mendoza, Conde de Tendilla y primer Alcayde de la Alhambra, tras la toma de Granada. Esta pieza entró en el Museo el dos de julio de 1941 como donación de la Marquesa de San Millán y Villalegre.

Las armas defensivas son todas aquellas concebidas para la protección del combatiente. Aquí tenemos que mencionar las cua-





El Coronel Dugiols. Suyos son varios objetos existentes en San Telmo. Entre ellos un magnífico sable de honor regalado por la Diputación de Guipúzcoa en 1898 a su vuelta de Filipinas.

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

tro armaduras, dos hechas al estilo de las del siglo XVI, y dos del tipo del XVII.

Además existen varios elementos más como un peto y un espaldar de coracero, y otros petos lisos del mismo estilo, así como otro cincelado a base de motivos fitomorfos de posible finalidad ornamental realizado en el siglo XIX. También existen algunas cotas de malla para la protección del torso.

Dentro del conjunto de escudos hay que destacar una rodela trabajada en toda su superficie con motivos zodiacales, y que remata con un pincho el umbón. Posiblemente se trata de una reproducción realizada durante el siglo XIX según modelos italianos renacentistas.

Entre las prendas de cabeza encontramos varios bacinetes, uno de ellos repujado con escenas clásicas, similar a una gola existente también en la colección, borgoñotas, capacetes, morriones, así como varias celadas de engole y almetes, al margen de las que forman parte de las armaduras.

La colección de armas de fuego ocupa un lugar secundario en comparación con la de arma blanca, pero posee algunas piezas interesantes.

Aunque el marco cronológico que cubren las piezas abarca desde el siglo XVI

hasta mediados del siglo XX. Muchas de las piezas proceden del siglo XIX y son reglamentarias o de munición. Es decir armas realizadas en serie para equipar las tropas de un país. Algunas participaron en la Guerra de Independencia como las británicas (fusiles Brown Bess, Indian Pattern o la carabina rayada Baker) y francesas (fusil de artillería modelo 1777 fabricado en Saint Etienne, y una carabina rayada de infantería Versailles año XII-1803 transformada a percusión).

De entre las armas españolas reglamentarias de llave de pedernal o sílex, podemos citar el fusil modelo 1828 fabricado en Oviedo, con el que se combatió por gran parte de los contendientes en la primera guerra carlista. También están presentes varios modelos reglamentarios españoles de percusión como el modelo 1846, el rayado 1859, o los transformados a retrocarga con el sistema Berdan modelo 1867. a los numerosos Remington presentes en la última Guerra Carlista, como los modelos reglamentarios en el ejército español de fusil 1871, tercerola 1871 y mosquetón 1874.

Una representación de las primeras armas militares de fuego las tenemos en los siete mosquetes de muralla con llave de serpentín o de mecha de los siglos XVI y XVII.

El XVIII está representado por un par de pistolas de sistema de pedernal. La primera se trata de una pistola reglamentaria inglesa naval con llave a la francesa y las marcas de haber sido fabricada la llave en tiempos de Jorge III GR (George Reigning), y de haber pertenecido al arsenal de la Torre de Londres (TOWER). La otra es española con los punzones del armero vasco Francisco Urquiola.

El sistema de rueda es el peor representado con dos pistolas del siglo XVII de tipo militar para la caballería, posiblemente francesas. También de este siglo existe una magnífica pistolita catalana, al estilo de las fabricadas en la localidad gerundense de Ripoll, con llave de patilla a la catalana. Se encuentra toda la caja forrada de latón bellamente repujado.



Varios ejemplos de pistolas que forman parte de la colección: Pistola de rueda francesa del siglo XVII; Pistola de duelo de percusión realizada por la casa parisina Gastinne Renette; Pistola daga Dumonthier ; Pistola catalana de llave de patilla. Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



Las armas de fuego militares más modernas son aquellas procedentes de la guerra del 36. Éstas entraron en el museo para equipar el montaje de la tercera sala de guerras civiles dedicada a este conflicto. Entre dichas piezas aparecen varios ejemplares de armas largas sistema Mauser como el fusil español modelo 1893 o la carabina Kar 98 K alemana. También forma parte de este grupo un fusil japonés Arisaka modelo 1897-30.

Completan este pequeño grupo de armas dos ametralladoras. Una es la estadounidense Colt modelo 1917, que incluso conserva su plancha de protección. Fue capturada a las tropas republicanas en combates desarrollados en Cantabria en 1936. La otra ametralladora pesada se trata de una Schwarzlose 1907/12 de fabricación checa de cañón refrigerado por agua, capturada en el frente de Vizcaya por los voluntarios donostiarras del Tercio Oriamendi.

De entre los revólveres abundan los de sistema Lefauchaux, sin guardamontes y con disparador abatible, de fabricación vasca y muy utilizados por las tropas carlistas. Además aparecen dos modelos reglamentarios españoles como son el Lefauchaux Modelo 1858 y el modelo "recomendado" 1884 Ona construido por la Orbea Hermanos de Eibar, basado en el Smith-Wesson. Del primer

modelo existe otro ejemplo siendo el modelo reglamentario francés para marina 1858.

Pero también existen numerosas piezas utilizadas por la sociedad civil para los fines más diversos como por ejemplo la pareja de pistolas de duelo, de defensa personal pequeñas pero de gran calidad, algunas con empuñaduras de marfil.

Resultan muy curiosas las denominadas armas mixtas. Es decir, aquellas que poseían la doble condición de arma blanca y de arma de fuego, unas veces conteniendo bajo el cañón de la pistola pequeñas bayonetas abatibles, y en otras ocasiones conjugando los dos aspectos como en el caso de la pistola daga creada por el armero instalado en París, Dumonthier.

También existen armas deportivas como la pistola de retrocarga sistema Flobert firmada por un armero apellidado Zuloaga. Otro destino de las armas de fuego en el mundo civil era la caza, de las que existen varios ejemplos, especialmente del siglo XIX, en el museo.

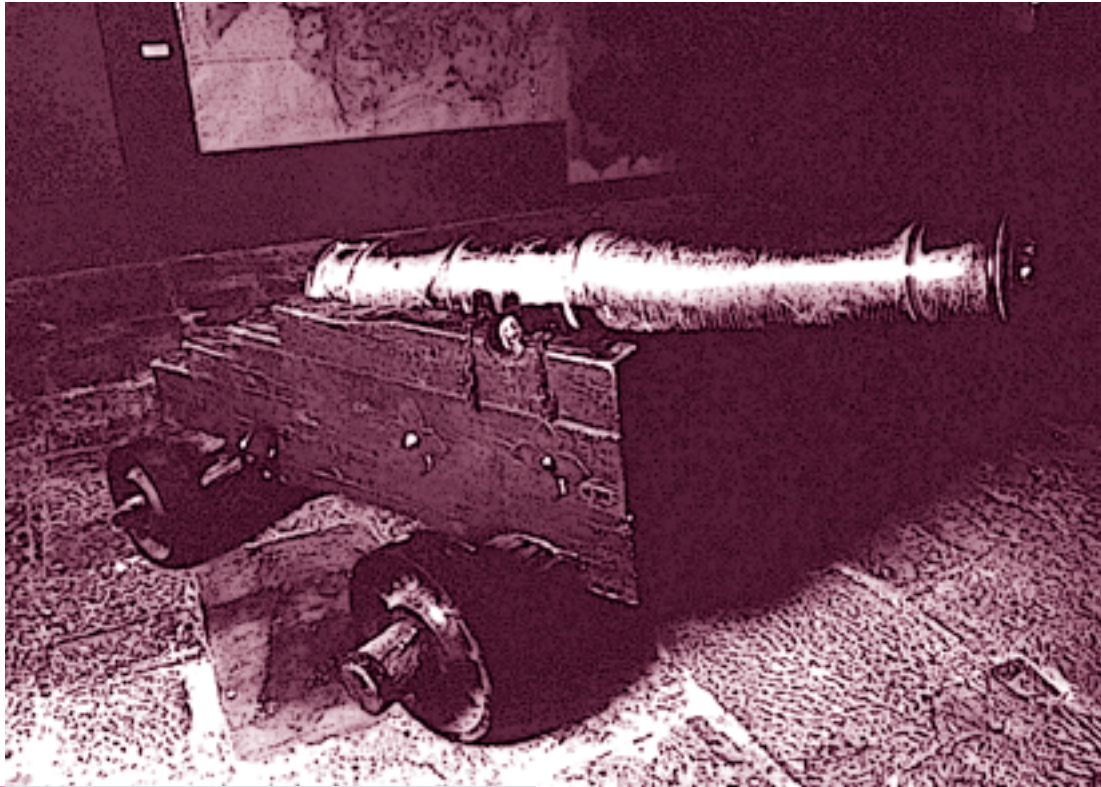
Un pequeño grupo de armas de fuego proceden del norte de Africa, concretamente tres pistolas y cuatro fusiles de los mal denominados espingardas.

Su condición de antiguo Parque de Artillería y su posición estratégica explica en

parte la importante presencia de artillería entre los fondos de San Telmo.

La pieza más importante de toda la colección es una magnífica bombardera de bronce, con su recámara, de origen alemán fundida a comienzos del XVI. Fue sacada en 1937 de la bahía de Pasajes, mientras se realizaban los trabajos necesarios para

reflotar un barco hundido al principio de la guerra civil. Presenta en su caña varias inscripciones que permiten datarla como realizada en 1502. También presenta una inscripción guerrera bastante al uso en aquella época, alusiva al efecto de su acción, gracias a la cual conocemos también su nombre. La traducción libre al castellano de esta inscripción en alemán ven-



150

SANTELMO

Cañón naval que formaba parte de la dotación de una fragata inglesa que participó en la toma de San Sebastián en la Guerra de Independencia y que fue sacado de la bahía de la Concha en 1945.

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

dría a ser “*Me llamo Rosita Waiker siembro la muerte y el gemido me hizo Juan Vasteneve esto es verdad año 1502*. Debajo aparece el escudo del entonces condado de Oldemburgo, dos barras de gules en campo de oro con la corona condal de Alemania del norte.

Sumergidos también, pero esta vez en la bahía de la Concha, estuvieron los tres cañones navales ingleses que formaban parte de la dotación de un barco inglés de los que participaron en la toma de San Sebastián durante la Guerra de Independencia. Estas piezas también de bronce están fechadas entre los años 1810 y 1813. Todas ellas fueron sacadas en 1945 por la Comandancia de Marina de San Sebastián.

Completan la colección bombardas y recámaras de bombardas de hierro, alguna culebrina, sacres, carronadas morteros y otras piezas. Existen así mismo gran cantidad de proyectiles de artillería que van desde el siglo XVI al XX.

Entre las armas de procedencia no Europea destacan las procedentes de Africa y Filipinas. De entre las arma blancas sobresalen por su número un grupo de *krisses* utilizados en gran parte de la zona de Pacífico occidental. Alguno de hoja recta y otros de hoja flamígera, relacionadas con la serpiente *naga*. Abundan los *barongs*,



Espada hispanoárabe de las denominadas jinetas atribuida al último rey moro de Granada Boabdil el chico.

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

arma clásica de los moros de Mindanao y del Norte de Borneo. Así mismo existen varios pequeños puñales malayos y una *panaba* arma de larga empuñadura y hoja curva con filo al exterior y que se ensancha en su último tercio. Esta arma era utilizada por los moros de filipinas para realizar ejecuciones.

Como armas defensivas están presentes varios escudos de madera. Uno de ellos de mayor tamaño posee un cristal en su centro y decorado en todo su perímetro con cerdas de pelo de animal, utilizado por los Bagobo de la isla de Mindanao. Son numerosas también las armas enastadas originarias de aquellas latitudes, con diferentes moharras. Así mismo aparecen media docena de hachas denominadas *aliwas* usadas por los Igorrotes del norte de la isla de Luzón.

Sí conocemos en cambio el origen de la colección de armas africanas. En 1927, la señora Doña Dorotea Urrestieta, que habitaba en la cercana localidad francesa de Hendaya se puso en contacto con el Museo ofreciendo una colección de armas africanas. Esta colección la había formado su marido el Sr. Ledoutt que en el curso del desempeño de sus labores como cónsul francés en la isla de Zanzíbar, donde hizo acopio de una pequeña pero interesante colección de armas de los pobladores de esa isla africana.

Esta colección está compuesta por 10 arcos, 15 flechas, 5 lanzas, dos hachas y dos puñales.

En menor escala existen representaciones de armas de otras latitudes como las asiáticas. Se trata fundamentalmente de una armadura japonesa completa del siglo XIX de madera lacada, y de dos armas blancas, una katana y un wakizashi, este último con la empuñadura de marfil labrado formando diferentes imágenes antropomorfas y geométricas de manufactura china.

Procedentes de la zona de Persia y de la Península del Indostán tenemos una pequeña daga hindú de las denominadas *bichwa*. Mientras que de Persia tenemos un casco con nariguera o nasal movable que recibe el nombre de *Kulah-khud*. Del mismo origen son las dos mazas completamente metálicas y varias hachas destacando una con dos veletas decoradas con motivos orientales y en cuya asta aparecen dos pequeños estiletes enfundados en sendas vainas formadas por la piel de un reptil.

Las armas enastadas están representadas por varias alabardas, algunas de ellas con la veleta calada, lanzas, picas y artesanas. También existen varios espontones, alguno con decoraciones y escudos de

plata fileteada, algunos sin asta. Estas armas formaban parte del armamento de los oficiales durante los siglos XVII y XVIII. Las alabardas en cambio formaban parte del equipamiento de los sargentos. Mencionar también dos lanzas de caballería modelo 1873 en excelente estado. Conservando una de ellas el asa de cuero que poseían en el centro del asta para su sujeción.

Aparte de este tipo de piezas no podemos obviar la magnífica colección de arreos de caballo, estribos y espuelas que forman parte de los fondos de San Telmo, y que abarcan los siglos XVII al XIX. Presentando una gran variedad tipológica y de materiales.

Finalmente queremos mencionar una serie de objetos que destacan por haber sido utilizados por destacados personajes históricos.

Hablar en primer lugar de la pitillera de Zumalacárregui donada por José Iruretagoyena. Procedía de Uruguay, donde había pertenecido a varias personalidades y a donde había sido llevada por un oficial ayudante del general carlista. Estuvo expuesta durante varios años en la sala de las guerras civiles del Museo San Telmo. Actualmente se encuentra en situación de depósito en el Museo Zumalacárregui de Ormaiztegui.



El maestro de esgrima y coleccionista de armas
Don Aquiles Broutin y Pasquier.
*Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San
Sebastián.*



Machete alemán atribuido a Maceo. (I)

Espada atribuida al pretendiente carlista Carlos María Isidro. (II)

Sable de caballería atribuido al General Baldomero Espartero. (III)

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



Dentro de las piezas desconocidas y más interesantes desde el punto de vista histórico citar el escritorio de campaña en el que se firmó la paz de Zanjón el 10 de febrero de 1878 entre el General Martínez Campos y el líder cubano Máximo Gómez, y que ponía fin a la Guerra de los 10 años. Se trata de un pequeño escritorio de madera sobre cuya tapa existe un paisaje oriental que representa una construcción de madera rodeada de vegetación y realizada a base de un trabajo de taracea con oro, nácar y madreperla. Fue donado por el Conde del Grove.

Existe otra pieza relacionada con las guerras que España sostuvo con Cuba a

finales del siglo XIX. En este caso se trata de un machete alemán que se ha venido atribuyendo al líder cubano Antonio Maceo.

El museo también posee un sable al parecer usado por el General Espartero y un espada de ceñir que pudo pertenecer a Carlos María Isidro de Borbón.

Decir por último que se trata de una interesante colección que ha formado parte del pasado de la historia de la ciudad, de sus museos municipales y de San Telmo, y que confiamos forme parte también de su futuro.





LAS BELLAS ARTES EN SAN TELMO

Carmen Alonso-Pimentel

BELLAS ARTES

El Museo de San Telmo posee junto a una estimable sección de escultura, de grabados y de fotografía, una amplia colección de pintura que abarca desde la Edad Media hasta las últimas vanguardias artísticas. Sólo una pequeña parte de esta colección está expuesta al público y el resto se conserva en los fondos, de los cuales pudo verse una pequeña parte en la exposición que con el título de “Curiosidades y tesoros del Museo de San Telmo” organizó la Asociación de Amigos del Museo de San Telmo en 1997(1).

Uno de los aspectos más valiosos del Museo de San Telmo es la posibilidad que ofrece de analizar a través de sus colecciones la evolución de la pintura desde la Edad Media hasta nuestros días, mostrando un panorama completo de cómo los distintos estilos se han ido sucediendo a lo largo de la historia, con una presencia especialmente significativa de artistas vascos. Es un recorrido que nos permite comprender más a fondo cuáles eran los afanes y las ideas de la sociedad que alumbró estas obras de arte y cómo ésta se manifiesta de forma diferente a través del tiempo y el espacio. Se articulan así diferentes modos de expresión en los sucesivos períodos, pero también distintas sensibilida-

des que responden a la peculiar manera de sentir de los diferentes países y regiones.

Por eso, en este recorrido por el Museo que a través de estas páginas se propone, en lugar de una visita exhaustiva se ha optado por una más selectiva que permita ir descubriendo los principales maestros, los diferentes estilos y los variados géneros que contiene. Eso sí, sin olvidar algunas obras de esos fondos que bien merecerían estar expuestas al público.

LA PINTURA GÓTICA

En San Telmo hay algunas tablas del siglo XV que se incluyen en lo que se ha llamado el estilo hispano-flamenco porque es una pintura que sigue las pautas del arte flamenco pero con características netamente hispánicas. Por lo pronto, aunque se importa la técnica del óleo, se sigue utilizando el temple con retoques y veladuras al aceite, por lo que los colores resultan más apagados. Menos preciosista en los detalles manifiesta un gran apego a los brocados y a los fondos dorados. Tipos recios, de una monumentalidad un tanto áspera, destacan sobre paisajes importados flamencos, una fórmula prestada de ciudades nórdicas y montañas frondosas ajena por completo a la realidad del país.

“El profeta Ezequiel”, un óleo sobre tabla del que se desconoce la autoría, formaría parte probablemente junto con el Profeta David y los evangelistas San Marcos y San Lucas de un retablo. El profeta, sentado en un banco delante de un anaquele con libros, sostiene en la mano una filacteria con una inscripción en latín que dice *“Porta clausa est, non aperietur”*, como referencia a la Virgen a la que posiblemente estaría dedicado el retablo. Se aprecia, como es frecuente en la pintura hispano-flamenca, la simplificación de volúmenes y el énfasis monumental, a través de un dibujo preciso y de un fuerte modelado basado en la utilización de una luz intensa que marca profundas sombras en los plegados acartonados de los paños. Ezequiel, ataviado ricamente y con un tocado bastante anacrónico, mira hacia lo alto recibiendo la inspiración divina, simbolizada por una mano que se abre paso sobre el fondo dorado de motivos vegetales. Estos fondos dorados tan presentes en la pintura española limitan la perspectiva, por otra parte torpemente sugerida por el enlosado del suelo y los muebles de madera. La anatomía oculta bajo los paños es más bien ruda como se demuestra también en las manos bastante mal resueltas.

La Asociación de Amigos del Museo donó al Museo una tabla anónima que representa a **“San Telmo”**, obra especial-



“El profeta Ezequiel”

Autor desconocido. S.XV

Óleo sobre tabla.

130x54

Museo San Telmo. Donostia Kultura.

Donostia - San Sebastián.

mente indicada para este recorrido por la colección porque representa precisamente al titular del monasterio convertido luego en museo. Aunque es del siglo XVI pertenece todavía al ámbito gótico de la pintura hispanoflamenca. San Telmo, de familia noble, nació a finales del s.XII en Frómista e ingresó en la Orden de Predicadores, acreditándose como un hombre virtuoso y de gran celo apostólico que llegó a ser confesor y consejero del rey Fernando III el Santo, regresando a Galicia al abandonar la Corte para morir en Tuy. Sus virtudes y milagros acrecentaron enseguida la devoción entre las gentes del mar convirtiéndose en el patrono de marineros y navegantes, de ahí que la iconografía le presente con una nave y una vela encendida que representa “el fuego de San Telmo”, como referencia a los fuegos fatuos que se ven en los extremos de los mástiles los días de tormenta(2). La figura, de gran tamaño, destaca en un primer plano que ocupa casi todo el espacio. Su grandeza se refuerza por el punto de vista un poco bajo que se adopta y que nos sitúa a un nivel inferior, tanto desde el punto de vista material como espiritual porque el santo se muestra como alguien superior que nos observa fijamente desde arriba. Hay una evidente torpeza en el movimiento y los pliegues, bastante descuidados, sin embargo, como suele ser frecuente en la pintura española se intensifica el factor humano acentuán-

dose el carácter individualizador de los rasgos, llenos de fuerza y expresividad. La minuciosidad con la que se describe la capa pluvial, la brillantez del color y el paisaje del fondo totalmente ficticio nos remiten a la pintura flamenca.

EL RENACIMIENTO

En el siglo XVI Europa se hace dueña de las fórmulas clasicistas de Italia, pero la recepción del espíritu renacentista no fue ni mucho menos unívoca porque va a depender de las diferentes alternativas que proponían las escuelas italianas y del grado de aceptación que éstas tuvieron en los diferentes países, que las iban adaptando a sus propias circunstancias históricas.

Ya dentro del ámbito de la pintura renacentista encontramos el pequeño **“Busto de paje”** de **Jean Clouet** (hacia 1475-1540), pintor cuya identidad era poco conocida hasta el punto de confundirle con su hijo François. El caso es que no se conocen demasiados datos sobre su vida pero parece seguro que era oriundo de los Países Bajos y que se instaló en Francia donde destacó como retratista, especializándose en el dibujo al natural de retratos en unos bocetos que constituyen una prodigiosa galería de personajes de la Corte. Clouet capta con una gran penetración psicológi-



ca el carácter sus modelos y los tipifica hasta el punto que divulgaron en la sociedad un determinado ideal físico y unas ciertas cualidades morales. Siguiendo la tónica dominante en su tiempo describe con todo lujo de pormenores la moda a la que dota de una estilización evidente, pero resalta a la vez la viveza de los rostros que



J.Clouet (c. 1475-1540)
 "Busto de paje"
 Óleo sobre tabla
 41x29

*Museo San Telmo. Donostia Kultura.
 Donostia - San Sebastián.*

parecen disfrutar de la vida como representantes de un Renacimiento muy al gusto francés. Mantiene una visión cercana meticulosa y realista, que se entretiene en describir el atuendo del paje, sobre todo su vistoso sombrero de plumas, con un colorido en el que el empleo del óleo permite una gama cromática muy limpia con una buena captación de las calidades de los tejidos y las joyas. Todo ello nos remite a la tradición del retrato flamenco en el que predomina el retrato de tres cuartos sobre fondo neutro, frente al italiano de perfil con un paisaje al fondo. La expresividad de la mirada dirigida con una cierta complicidad hacia el espectador responde por el contrario al tipo de retrato francés.

También dentro del Renacimiento se encuadra el pintor **Jan Metsys** (1509-1575) que pertenece a la última generación de primitivos flamencos. Aunque su obra se desarrolla en el siglo XVI, se sustrajo a la moda imperante romanista y se mantuvo más cerca del estilo flamenco tradicional, sin que esto quiera decir que no puedan rastrearse influencias italianas, sobre todo de Leonardo da Vinci. En este cuadro de tema bíblico titulado "**La casta Susana**" se representa la escena en la que Susana es sorprendida mientras toma un baño en su jardín por dos viejos que le hacen proposiciones deshonestas y que van a ser desenmascarados finalmente por el profeta Daniel. Junto al gusto flamenco, que se manifiesta en la riqueza de

las vestimentas y la maravillosa captación de las distintas calidades de la materia, se advierte un conocimiento de la decoración renacentista en las arquitecturas y en los detalles ornamentales. El tratamiento del desnudo está lleno de armonía y el sfumatto leonardesco proporciona una blandura de modelado totalmente nueva. También puede tomar Metsys de Leonardo el interés por realzar en los personajes la diversidad de caracteres y de temperamentos: la resignada y melancólica mirada de Susana, en contraste con el anciano de la izquierda, que intenta atraerla para colmar su lascivia, o el más amenazador de la derecha, que enumera los argumentos que piensa esgrimir si Susana no accede a sus pretensiones. La contraposición entre la belleza inocente y la malicia de los viejos se incrementa con la luminosidad que se desprende de la figura femenina. La composición, basada en el ordenamiento simétrico de los dos ancianos flanqueando la figura de la mujer, muestra un equilibrio plenamente renacentista. El fondo, un espacio oscuro abierto a la izquierda a un paisaje luminoso, es un escenario fantástico porque más que un jardín es un impreciso interior arquitectónico que como única referencia al baño de Susana deja ver una fuente con motivos clásicos. En el Renacimiento muchas veces, como en este caso, el tema de Susana y los Viejos es más un pretexto para recrearse en el contenido erótico de una ninfa espiada por dos faunos lascivos, que una lección de moral.

Uno de los mejores intérpretes del retrato del siglo XVI en España es el pintor **Alonso Sánchez Coello** (1531-1588), formado en Flandes con el gran retratista Antonio Moro. A su vuelta trabaja para la corte pintando retratos según el modelo cortesano de su maestro, con el personaje visto de tres cuartos sobre un fondo neutro, pero Sánchez Coello dulcifica la influencia flamenca con una mayor humanización de los modelos que ya no son tan protocolarios y distantes, y con un tratamiento cromático que denota la influencia



Atribuida a Sánchez Coello (1531-1588)
"Retrato de D. Sebastián de Portugal"
Óleo sobre lienzo
115x91

Depósito Museo Nacional del Prado.



de Tiziano, cuya obra conocía y copiaba. En este **“Retrato de D. Sebastián de Portugal”** que se le atribuye, muestra al rey, que sujeta en su mano izquierda, como era habitual en aquel tiempo, una espada y en la derecha los guantes. Se da importancia a aquellos elementos que contribuyen a resaltar el poder, la autoridad o la riqueza del modelo, como las vestiduras o las joyas representadas con gran detalle, pero sin que se rompa la unidad del cuadro. Fondo neutro en el que sólo la tenue sombra que proyecta el personaje sugiere el espacio. Evita la dureza de contrastes en los tonos y en el claroscuro; esta matización de los grises y la entonación levemente dorada denota asimismo la influencia de Tiziano. A pesar de que el retrato manierista establece con su elegante composición un cierto distanciamiento con el espectador, subrayado por el porte que se atiene a las más estrictas directrices de la moda cortesana y por el gesto altivo que apenas nos deja entrever cómo es ese hombre que nos observa fijamente desde su elevada posición social, hay en la mirada trasparente de los ojos azules un intento de romper la barrera y abrir un resquicio para adentrarnos en su psicología. Sánchez Coello sin dejar de ser realista nos da una versión del modelo embellecida según el modelo ideal de la época. Es una interpretación serena y distinguida que va a retomar Velázquez.

De **Domenicos Theotocopoulos, El Greco**, (Creta 1540-Toledo 1614), hay varios lienzos en San Telmo, entre ellos la **“Estigmatización de San Francisco de Asís”** que ahora comentamos. El Greco antes de instalarse definitivamente en España pasó por Roma y Venecia donde conoció las obras de los grandes maestros, especialmente Miguel Ángel y Tintoretto que son los que más le van a influir. Posiblemente atraído por las perspectivas de trabajo que ofrecía El Escorial y la difícil



Domenicos Theotocopoulos “El Greco” (81540-1614)
 “Estigmatización de San Francisco de Asís”
 Óleo sobre lienzo
 122x105

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

competencia en Italia se estableció en Toledo, ciudad en la que encontró numerosos clientes y amplia acogida entre los intelectuales. Y es en esta ciudad donde el pintor, que cultiva un estilo de raíces italianas y manieristas claramente rastreables, adquiere su plenitud artística al extremar unos rasgos que son los que confieren a su obra esa intensidad expresiva tan personal. Sobre todo en su temática religiosa, en la que a menudo se sitúa al margen de la tradición iconográfica tradicional, se libera de toda realidad para representar el misterio y la espiritualidad a través de unos cuerpos desmaterializados y unos colores ácidos sumergidos en ráfagas de luces espectrales. El valor dado por la Contrarreforma a la penitencia se va a poner de manifiesto en la importancia que estos temas adquieren en la época. Y para transmitir a los fieles esta necesidad El Greco representó innumerables veces a San Francisco, y lo hizo con tanto acierto según Pacheco, que fue uno de los temas más demandados por una clientela básicamente interesada en cuadros de devoción. La iconografía, según la *Legenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine, responde a la tradición de un San Francisco contemplativo que tuvo la visión de un serafín crucificado que imprimió en su cuerpo para siempre los estigmas de la pasión. En esta versión falta su discípulo, el hermano León, que en otras versiones retrocede asustado ante el milagro o dor-

mita, estableciéndose un paralelismo entre el santo y Cristo, que en el Huerto de los Olivos se quedó solo porque sus discípulos se durmieron. Situado en una cueva lóbrega con la calavera a sus pies, símbolo por excelencia de la vida ascética, San Francisco, vestido con el sayal y el cingulo de tres nudos que representan las virtudes franciscanas de la pobreza, castidad y obediencia, es una figura escuálida totalmente ascética, que nos sobrecoge con esa mirada estática con la que El Greco expresa la santidad. El color sobrio no hace sino subrayar este mensaje austero de sacrificio que se nos quiere transmitir.

EL BARROCO

El siglo XVII es el siglo de oro de la pintura española no sólo por el número de grandes pintores sino por su originalidad. En general los pintores hacen una interpretación naturalista de los temas, naturalismo que nace de su propio temperamento que en esta ocasión coincide con el gusto barroco. Este apego a la naturaleza les inclina a un realismo inmediato que huye de la teatralidad y la retórica para centrarse en la emoción. La sencillez, aunque a veces la pintura adolece en lo que se refiere a la composición o al dibujo, es una manera de presentar lo sagrado como algo doméstico y cotidiano, en contraste con la desmaterializada espiritualidad del Greco.



El “**San Andrés**” de **José de Ribera**, llamado “lo Spagnoletto” (1591-1652), es muy demostrativo del estilo de este pintor establecido en Nápoles, donde gozó de una buena consideración. La fama que se le atribuye de realizar una pintura más bien truculenta no deja de ser una corriente muy generalizada en una época en la que el martirio era el refrendo más claro de la santidad. Como seguidor de Caravaggio se aprecia en su obra un naturalismo convincente y unos recursos lumínicos plenamente tenebristas, que le permiten resaltar los valores plásticos y concentrar la atención en lo esencial, consiguiendo así una mayor expresividad. La luz accede por la izquierda destacando sobre el fondo oscuro las manos, el rostro y el pez, que nos permite identificar al apóstol, porque se ha prescindido del otro atributo del santo que es la cruz aspada. El realismo con el que en el Barroco se representa a los santos se manifiesta en un rostro concreto e individualizado, que dentro de su vulgaridad está lleno de contenido religioso. Los ojos vueltos hacia lo alto nos revelan a un hombre absorto en su experiencia de unión con Dios, en el que no hay nada de la retórica o el fingimiento que puede enterearse en el gesto más estereotipado de la “Cabeza de Cristo” de Guido Reni en la misma sala. Su calidad como dibujante y su conocimiento anatómico, además de su familiaridad con el arte italiano, se pueden apreciar

en la belleza de las manos. Emplea una pincelada densa y vehemente, apreciable sobre todo en el pelo y la barba, de factura deshecha.

De la pintura flamenca barroca que tanta repercusión tuvo en España hay una buena representación en el museo. Por una parte en Flandes se cultivó la pintura religiosa como fruto de una renovación católica y una explosión de fe que se vivió con más entusiasmo, si cabe, que en otros lugares al tener una mayor proximidad con los países protestantes del norte. Es además una pintura optimista y exuberante como corresponde a una sociedad burguesa con una economía saneada y que sabe valorar los placeres que le ofrece la vida. Por eso también la pintura de género, el bodegón, el paisaje y el retrato son tratados en el país.

Entre los representantes de esta pintura destaca **Pedro Pablo Rubens** (1577-1640), el pintor flamenco más importante y uno de los artistas más influyentes del Barroco. Recibió una esmerada educación que culminó con una larga estancia en Italia al servicio del duque de Mantua, donde se familiarizó con los grandes maestros. A su vuelta fue nombrado pintor de los Archiducos, que no sólo le apreciaron como pintor sino como hombre de extensa cultura hasta el punto de confiarle misiones

diplomáticas en varios países. Como pintor triunfó en Europa y sus obras fueron muy solicitadas porque la concepción heroica de las figuras y la grandeza de las composiciones, unidas a su vitalismo arrollador y a un sensualismo de estirpe flamenca, defi-



nían un barroquismo que respondía perfectamente a las demandas de la Iglesia contrarreformista y de los monarcas europeos. La elocuencia y lo persuasivo de su lenguaje cumplían con creces las aspiraciones del poder. Su facilidad para componer, su prodigioso sentido del color y el desparpajo de su factura marcaron el arte de su tiempo. **“San José adorando a la Virgen y al Niño”** representa un tema de devoción que se inscribe en los programas de la Contrarreforma de exaltación mariana. La Virgen en un pedestal y coronada por dos ángeles que revolotean con una corona de flores, sostiene al Niño sobre su rodilla izquierda mientras, en la parte baja San José expresa de forma elocuente su veneración. Es lo que se ha llamado la “Trinidad de la tierra”, composición que como muchas otras de Rubens se difundió a través de las estampas de S.à Bolswert, y que como un reflejo de la Trinidad celestial se populariza en el barroco. El tema desde el punto de vista iconográfico se inscribe también dentro de reivindicación que de San José se hizo desde el Concilio de Trento. El marco arquitectónico y vegetal en el que se inscribe la escena denota ese cuidado que siguiendo la tradición veneciana mostró Rubens por los escenarios grandiosos en sus representaciones. La composición desplazada y con predominio de diagonales, la riqueza de los escorzos y el movimiento unificado, en el que a través



de las miradas, de los gestos y de las actitudes todas las figuras parecen relacionarse sometidas a un ritmo continuo y sin rupturas, es plenamente rubensiana. El bellísimo color, la soltura de toque y la elegancia de los personajes muestran la calidad del maestro flamenco, que logra engrandecer la composición a pesar de las pequeñas dimensiones del cuadro.

Otro de los temas más tratados en Flandes es la pintura llamada de género, es decir, la que refleja las escenas de la vida cotidiana, la que en palabras de G.C.Argan nos narra la historia que no merece la pena de ser contada. Uno de los pintores especializados en este género es **David Teniers** (1610-1690), discípulo de Rubens, que llegó a ser famoso y a gozar de una buena posición económica. Como flamenco que es se inspiró en las obras de los grandes pintores que le precedieron, El Bosco y Brueghel, así como en su contemporáneo Brower. Sin embargo, alcanzó el éxito porque evitó lo que de violento y desagradable podía haber en la pintura de éste último. Él responde al gusto de una burguesía que busca escenas rústicas con anécdotas simpáticas, sin ese regusto amargo que podía resultar molesto para una clientela urbana y cultivada. El cuadro **“Interior con dos hombres”** es un buen exponente de lo anterior. Nos muestra a un hombre fumando sentado sobre

unos cajones ante el fuego, mientras otro, que está en un segundo plano y se vuelve a mirar hacia atrás, aparece orinando contra una pared en la que cuelga el retrato de un hombre bebiendo. Tanto el ambiente tabernario como la rudeza de los personajes remiten a Brower, pero, al margen de que éste sea un pintor bastante más hábil en la manera de caracterizar a las figuras y de manejar el color, nos da una visión más



David Teniers (1610-1690)
 “Interior con dos hombres”
 Óleo sobre tabla
 33x25

*Museo San Telmo. Donostia Kultura.
 Donostia - San Sebastián.*



168

Nicolás Lancret (1690-1743)

"Escena campestre"

Óleo sobre lienzo

51x63

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

SANTELMO



amable de los campesinos. Más que rechazo, Teniers despierta en el espectador una cierta complicidad.

EL ROCOCÓ

En el siglo XVIII el Rococó supuso en Francia el abandono de la retórica del barroco para adoptar un estilo íntimo y delicado, más inclinado a resaltar la belleza y la gracia que la grandeza. Ya no es un arte al servicio de la monarquía sino un arte que expresa los valores de la aristocracia y la alta burguesía, que no pretende imponer respeto sino agradar. Es una cultura epicúrea que abandona las inquietudes religiosas o los grandes mensajes de glorificación del poder para decantarse por los temas profanos, y dentro de estos uno de los que mejor define el espíritu de la época son las “Fiestas Galantes”, cuyo máximo exponente va a ser Watteau. Es una pintura que describe el encuentro de parejas enamoradas en un parque, con un trasfondo bucólico en el que confluyen el amor y la naturaleza, la belleza y la sensualidad, la inteligencia y la cultura. Se trata de una sociedad sofisticada que vive alegremente esos últimos años de feliz inconsciencia previos a la Revolución.

Nicolás Lancret (1690-1743) es uno de los mejores seguidores de Watteau,

hasta el punto de que todavía hay dudas en la atribución de algunas obras, confusión que él mismo contribuyó a crear firmándolas como si fueran del maestro para venderlas mejor. Va a difundir esas “Fiestas Galantes” que tan maravillosamente llevó a cabo su maestro y además las populariza porque al trivializarlas las hace más accesibles. Efectivamente, la poesía anhelante de Watteau se convierte en su mano en algo más prosaico; en lugar de evocar los encuentros amorosos de las parejas, Lancret los describe acentuando lo que tienen de anecdótico. En esta “**Escena campes-tre**” vemos a unos personajes que parecen haber salido de una comedia, elegantemente vestidos, o mejor disfrazados, con trajes de seda de colores suaves que retienen la luz y que proporcionan a los cuadros de la época una entonación general mucho más clara. Las parejas se abrazan, conversan o tocan algún instrumento de cuerda, siempre ajenas al espectador porque embebidas en sus cosas generalmente nos dan la espalda y casi nunca nos miran. A la manera de Watteau, es el gesto inapreciable de una nuca que se vuelve o la inclinación de una mujer que se dirige a su acompañante con un movimiento apenas sugerido, los que subrayan la elegancia de una sociedad ociosa. El paisaje ya no es un fondo sobre el que destacan las figuras, sino que ahora *están* dentro de él. La naturaleza frondosa, iluminada por una luz

vespertina dorada, es uno de los elementos fundamentales del cuadro, el que nos permite vislumbrar esa Arcadia feliz ya irremediabilmente perdida que describieron los clásicos. No en vano Lancret comenzó su carrera pictórica como paisajista.

EL SIGLO XIX

La aceleración histórica que se ha ido intensificando a lo largo de los últimos tiempos se incrementa aún más en el siglo XIX con un cambio de tendencias que hacen de este siglo un

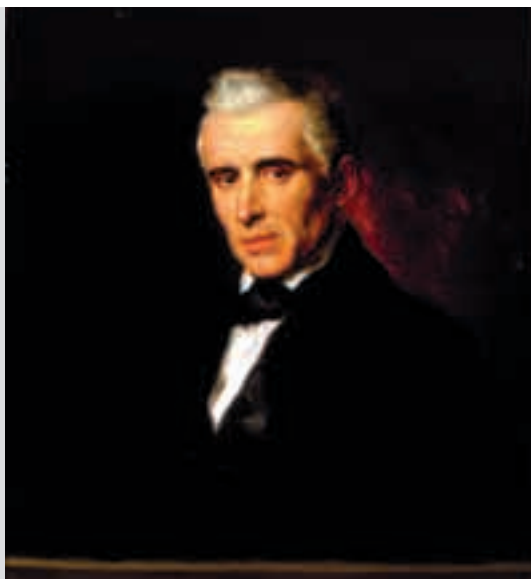
período complejo, pero de una extraordinaria fecundidad artística. Mal estudiado hasta hace poco, lo decimonónico, con toda la carga peyorativa que el término conlleva, ha sido revisado más recientemente para situarlo en su justo lugar. Y en nuestro museo hay una magnífica representación de muchos de los artistas más interesantes.

Hasta 1880 se puede establecer un discurso de relativa continuidad porque la influencia de la Academia determina un desarrollo coherente a pesar de las diferencias estilísticas que se van estableciendo. En España hay un cierto conservadurismo que la hace bastante impermeable a lo que viene del exterior, de manera que las nuevas corrientes europeas llegan por lo general con bastante retraso.

En el primer cuarto de siglo hay un predominio del neoclasicismo a la sombra de las Academias, que imponen sus reglas a los alumnos con mayor rigidez que los antiguos maestros en los talleres, pero que al mismo tiempo proporcionan un aprendizaje mejor del oficio. En otro orden de cosas, la clientela tradicional, sobre todo la iglesia y la monarquía, ha cedido su lugar a una clientela burguesa con menos recursos y otras demandas, centradas en el retrato, la pintura costumbrista o el paisaje; junto a ésta hay una clientela institucio-

Vicente López (1772-1850)
"Retrato del Conde de Canga Argüelles"
Óleo sobre lienzo
77x61

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.





nal que se inclina por los temas de historia para los edificios públicos o el retrato oficial para las galerías de retratos.

Como exponente de esta tradición académica del siglo XVIII que todavía perdura, está el pintor valenciano **Vicente López** (1772-1850), que después de un período de formación en su ciudad natal se trasladó a Madrid donde estudió la pintura barroca y entró en contacto con la tradición académica representada por Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella. Al margen de la temática religiosa y de decoraciones murales al fresco destacó por los retratos, en los que demuestra su maestría en el dibujo y su capacidad de observación. Por su taller pasaron desde los personajes de la Corte hasta burgueses enriquecidos a los que capta con objetividad, sin omitir todos los detalles de indumentaria que los sitúan en un determinado ámbito social. En este cuadro retrata al **“Conde de Canga Argüelles”**, hombre de Estado que participó en las Cortes de Cádiz y fue en varias ocasiones ministro de Hacienda y que por sus ideas liberales se exilió a Inglaterra al iniciarse la intervención de la Santa Alianza. A su vuelta en 1829 fue nombrado director del Archivo de Simancas. Este retrato lo representa como un hombre maduro, de pelo blanco pero de facciones jóvenes, que esconde las manos en una pose sencilla e íntima detrás de la

mesa ante la que está sentado. Vestido sobriamente de negro destaca sobre el fondo ocre de manera que no hay nada que nos distraiga de la mirada incisiva y enérgica con la que observa al espectador. Y es esa personalidad introspectiva e inteligente lo fundamental, porque toda la parafernalia externa que muchas veces sofoca a la persona, se omite en este retrato para centrarse en el individuo captado con gran penetración.

Hacia 1830 la oleada romántica con su exaltado liberalismo se difunde en España. Los artistas se reúnen en tertulias en los cafés y aparecen algunas revistas como *El Artista* o el *Semanario Pintoresco* que impulsan las ideas románticas. Un hito importante en lo que se refiere a la vida artística española es la creación en 1856 de Las Exposiciones Nacionales, que otorgaban premios con el consiguiente estímulo para los artistas que los alcanzaban. Ahora los pintores se sienten atraídos por otros temas como la exaltación de la Edad Media, la descripción de lo popular con un costumbrismo castizo o un nuevo interés por la naturaleza que se plasma en los paisajes. En nuestro romanticismo la pintura de Goya va a ser un referente importante para algunos pintores que mantienen esa “veta brava” goyesca, con su inclinación a representar la realidad sin omitir lo que de feo o desagradable hay en ella y con un

desparpajo en la técnica basada en la espontaneidad más que en el aprendizaje académico.

Entre ellos destaca **Eugenio Lucas, “el Viejo”** (1817-1870), uno de los artistas románticos más interesantes, que debido a las dudas y los datos erróneos de su biografía ha generado en torno a sí una aureola un tanto mítica. Más que una formación académica estudió a los grandes maestros en el Prado, especialmente a su admirado Goya. Fogoso y apasionado nos seduce por su sentido del color y el desparpajo desprejuiciado de su pintura. Los temas de majos, brujas, suplicios, bandidos o fiestas populares no los toma del natural sino que son interpretaciones libres dictadas por la fantasía, de inspiración goyesca. Es pues un costumbrismo muy alejado del que cultivan otros pintores atraídos por el espectáculo colorista de lo popular, porque él más que describir la realidad la interpreta en clave expresionista. En **“El ajusticiado”**, un tema tremendista donde los haya, el parentesco con los aguafuertes de Goya es palpable, aunque más que copia se podría hablar de una asimilación del estilo. La escena muestra a un fraile que ofrece el perdón blandiendo un crucifijo ante el reo que va a recibir el garrote vil. Lucas capta lo patético través de los gestos y del ambiente dramático porque los rostros totalmente ensombreci-

dos ocultan las expresiones. Se aprecia una paleta sombría con predominio de tonos pardos animados por toques de bermellón y amarillo y una pincelada espesa, de factura desenvuelta, porque si hay un rasgo que caracterice a Lucas es el predominio de la mancha sobre la línea. En su pintura el dibujo queda sometido al color



Eugenio Lucas “El Viejo” (1817-1870)

“El ajusticiado”
Óleo sobre Icobre
32x22

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



con una valentía y un desenfado que a veces puede parecer chapucero, pero que en último término corresponde a un pintor que antepone la expresión a la corrección.

Joaquín Domínguez Bécquer (1817-1879) es el creador de la escuela costumbrista sevillana, al ser el maestro de la siguiente generación. Sevilla, fue un referente importante en el contexto del mito romántico, proporcionando imágenes que lo alimentaron. La fascinación que los viajeros extranjeros sintieron por Andalucía fomentó la identificación entre lo español

y lo andaluz, hasta caer en el tópico. Pintura costumbrista que presenta una interpretación amable al margen de todo tipo de crítica, centrada en las fiestas y en la descripción de tipos humanos populares que resumen los estereotipos más repetidos del señorito, la bailarina, el majo, la cigarrera... Se escogen escenarios emblemáticos que nos permiten situar inequívocamente la escena; los extranjeros podían así perpetuar la experiencia vivida como en su día los “veduttistas” venecianos trasladaron la magia del sur a las brumas nórdicas inglesas. En este cuadro titulado “La



Joaquín Domínguez Becker (1817-1879)
 “La cruz del campo (Sevilla)”
 Óleo sobre lienzo
 60x100

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

Cruz del Campo (Sevilla)", Domínguez Becquer muestra un primer plano con una muchedumbre variopinta de personajes populares. La abigarrada composición se configura a través de los espacios de luz y de sombra que reordenan el conjunto y acentúan la profundidad espacial. El pintor demuestra su capacidad escenográfica en la amplia perspectiva de la ciudad con la catedral y la Giralda destacando sobre un cielo transparente que ocupa gran parte del lienzo. El espacio se alarga valiéndose de

la arquitectura y de la menor definición de las formas en la distancia. Y es esta vista urbana luminosa, brillante, la que capta nuestra retina desde el primer momento.

La figura más respetada y reconocida del Romanticismo fue **Federico de Madrazo** (1815-1894), hasta el punto de convertirse en el referente estético no sólo para toda una generación de pintores formados a su lado, sino para la sociedad que se sintió perfectamente reflejada en sus retratos. Privilegiada situación personal dentro del seno de una familia de artistas consagrados, que le facilitó una educación esmerada jalonada de numerosos viajes y relaciones en el extranjero. Pintor de cámara en 1857, se consolida como el gran creador del retrato burgués de aparato, en el que refleja a la alta sociedad madrileña enlazando con Vicente López. En este **"Retrato de señora"** Madrazo utiliza el formato ovalado tan característico del romanticismo, consiguiendo así un equilibrio entre la silueta de la figura femenina, un busto que se vuelve para mirar al espectador, y la forma del cuadro, ya que en ambos predominan los contornos redondeados. Es esta armonía el rasgo dominante de la obra en la que destaca el rango social de la mujer, elegantemente vestida con un traje gris y una mantilla negra prendida con una flor sobre el pecho, sin que esta descripción de lo acce-





sorio nos impida penetrar en la personalidad femenina, de mirada franca y un inicio de sonrisa. Parecido físico que no excluye un evidente embellecimiento de la modelo, seductora pero ligeramente distante. El artista consigue el equilibrio entre su visión y la expresión, o dicho de otra forma, entre la realidad y la idealización. El fondo verdoso suavemente iluminado armoniza con el predominio de una gama de colores muy claros, entonados sin estridencias.

El Realismo, fenómeno también literario, supone el abandono de los temas vinculados con el pasado medieval, que como producto en mayor o menor medida de la imaginación van a ser relegados por su falsedad. Ahora es el presente lo que interesa. Un presente que puede interpretarse bajo distintos ángulos: la mirada complacida que se recrea en lo cotidiano, generalmente intrascendente, pero también la otra vertiente más cruda de lo vulgar o de los dramas sociales, que pueden llegar a inquietar la conciencia de una burguesía bienpensante poco acostumbrada a esta temática. En cualquier caso los temas de denuncia tienen poca aceptación y no se tratan hasta principios del siglo XX, muy tarde si se compara con su aparición en otros países. Se incorporan así la enfermedad, las duras condiciones de vida de los trabajadores o su nueva situación como consecuencia de una indus-

trialización incipiente con lo que ésta conlleva de explotación y degradación humana. El naturalismo, sin embargo, tarda en cuajar probablemente por la resistencia de las instancias oficiales en aceptar un estilo opuesto a lo que ellos propugnaban.

Es en este contexto en el que se encuadra el **"Accidente ferroviario"** de **Enrique Martínez Cubells** (1874-1947), premiado con la tercera medalla en la Exposición Nacional de 1897 por este cuadro en el que una locomotora avanza hacia el fondo, un



Enrique Martínez Cubells (1874-1947)
 "Accidente ferroviario". S.XIX
 Óleo sobre lienzo
 136x121

Depósito Museo Nacional del Prado.

paisaje fabril de suburbio, ante el gesto angustiado de la mujer y la niña. Todo contribuye a subrayar el clima dramático: los colores oscuros, el suelo encharcado, el espacio turbio y, sobre todo ese tren que en su marcha imperturbable ocupa gran parte del lienzo. Sin embargo, lo que este cuadro pretende es destacar los aspectos humanos haciendo hincapié en el dolor de la madre y la indefensión de la hija, más que en un mensaje revolucionario que por el momento no parece encontrar respuesta en la sociedad.

La pintura de paisaje es uno de los géneros más representados porque es una temática decorativa que se ajusta a un formato medio muy demandado por la burguesía. Su valoración es una consecuencia del Romanticismo, porque hasta entonces el paisaje estaba considerado como un género menor. Las versiones más estereotipadas van dejando paso a medida que se acepta el Realismo a una pintura más verídica que ya no va a ser tanto un vehículo para expresar emociones subjetivas como una manera de plasmar lo que se ha observado.

Entre la amplia representación de pintura española hay en el museo una cuadrado del francés **Camille Corot** (1796-1875), pintor que exceptuando el último período en el que cultivó, de forma espléndida por cierto, una figuración centrada en la mujer, se dedicó a lo largo de su carrera profesio-

nal exclusivamente al paisaje. Corot se mantuvo al margen de los vaivenes estilísticos, para basarse, con una indudable independencia de criterio, en la observación de la naturaleza y en el estudio de los paisajistas barrocos que tanto admiraba. Realizó varios viajes a Italia donde descubrió el mundo clásico y la luz mediterránea. Y es este sentido de la atmósfera y de la luz brillante, una luz que define los volúmenes y hace más nítido el dibujo, lo que destaca en su pintura. Va a ser uno de los primeros pintores que se sitúan ante el motivo tomando del natural apuntes que luego trabaja en el taller. Es una pintura llena de sensibilidad, pero una sensibilidad basada en la contención y en la ausencia de efectos que más adelante va a inspirar a algunos de los pintores impresionistas. En este cuadrado llamado **“Paisaje de Roma”** nos ofrece una vista urbana de la ciudad que tantas veces representó en los viajes que hizo a Italia. Corot se sube a la terraza de un edificio para ver un panorama poco habitual de tejados, en este caso la cúpula barroca de la iglesia de San Lucas y San Martín. La vista desde lo alto excluye todo lo que no sea arquitectura y cielo; no son por lo tanto esas vistas urbanas animadas y bulliciosas que tanto interesaron a los “veduttistas” del siglo XVIII, sino una visión quintaesenciada desprovista de anécdotas y efectos. Son los volúmenes arquitectónicos definidos por la luz los que



estructuran los diferentes planos del cuadro. El cielo limpio, despejado, está iluminado por el sol poniente que proporciona una entonación dorada al conjunto, intensificada con la tonalidad violácea de las montañas que cierran el horizonte. Corot seguramente emplearía estas gamas de color complementarias siguiendo su instinto, al margen de las teorías en boga acerca del cromatismo científico. En medio de esa calma espléndida Corot nos comunica su especial manera de *ver*, esa emoción que sintió ante un atardecer romano.

En España la representación naturalista del paisaje se inicia en dos focos, Madrid y Barcelona, siendo **Carlos Haes** (1826-1898) desde su puesto docente de catedrático de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, el principal representante del foco madrileño. Nacido en Bruselas donde se formó, aporta a la pintura española de paisaje la valoración del natural. Aunque tuvo contacto con los pintores de la Escuela francesa de Barbizon no llegó como éstos a pintar directamente ante el motivo, pero rechazó el paisaje arti-



Camille Corot (1796-1875)
 "Paisaje de Roma"
 Óleo sobre lienzo
 17x27

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

ficial para buscar una versión más verídica de la naturaleza. Es además un paisajista que no se limita a un determinado tipo de paisaje, porque recorre incansable Europa

y la península ibérica descubriendo las posibilidades que ofrece su diversidad. El cuadro titulado **“Nieblas (Picos de Europa)”** lo pinta en el curso de un viaje que



178

Carlos Haes (1826-1898)
“Nieblas (Picos de Europa)”. 1874
Óleo sobre lienzo
56,5x78,5

Depósito Museo Nacional del Prado.



hizo en 1874 a Los Picos de Europa con sus discípulos Entrala y Beruete. Haes no sólo se interesa por los grande picos montañosos sino por detalles menos grandiosos como un árbol, un arroyo, un camino... En este caso representa un paisaje de alta montaña agreste en el que puede reflejar su afición por elementos geográficos y geológicos singulares, fruto de un contacto con la realidad en sus recorridos y excursiones por España. Exaltación de la naturaleza más que de los monumentos, y de una naturaleza desnuda en la que el hombre está ausente para destacar la soledad del paisaje dentro de la tradición romántica interesada en la representación de los escenarios más sublimes. Frecuentemente escoge una luminosidad intensa, con un sol alto de mediodía que genera fuertes contrastes de luz y de sombra. En este cuadro hay un fuerte claroscuro en primer término, interrumpido por un camino flanqueado de arbustos que se interna en la ladera montañosa. Al fondo, muy iluminados, los riscos desnudos aparecen entre jirones de niebla recortados sobre el cielo intensamente azul.

De **Raimundo de Madrazo** (1841-1920) hay en los fondos del Museo un cuadro con el título de **"Joven deshojando una margarita"**. Pintor de la clase alta, alcanzó un gran prestigio social debido en gran parte a sus antecedentes familiares,

ya que era hijo de Federico de Madrazo y cuñado de Fortuny. Establecido en París durante muchos años, su obra adquirió un tinte cosmopolita no sólo por sus relaciones sino porque su técnica estaba más cerca del gusto internacional. En sus cuadros de género se mostró muy cercano al preciosismo de Fortuny, con una minuciosa descripción del entorno muy acorde con los gustos de una burguesía, que encontró en su riqueza un claro exponente de sus aspiraciones. Pero quizás donde más destacó fue como retratista siguiendo la tradición paterna. En los retratos busca una elegancia muy francesa teniendo en cuenta también los modelos ingleses del siglo XVIII, y esta distinción que imprime a sus modelos encontró una extraordinaria acogida en una clientela que veía cumplidas sus exigencias de realismo embellecido en las cuidadas actitudes de las modelos, sobre todo femeninas. En este cuadro, muy delicadamente entonado, la anécdota de la muchacha intentando adivinar su porvenir amoroso está tratado con una naturalidad no exenta de cierta sofisticación en el gesto de la cabeza, la mirada velada y la delicadeza de las manos que delatan esa pose aparentemente espontánea de raigambre inglesa. La factura es mucho más suelta, con pinceladas amplias y abocetadas, en el vestido blanco.

José Villegas Cordero (1844-1921), es uno de los más polifacéticos pintores

andaluces, que aunque se dedicó sobre todo a la pintura anecdótica, supo adaptarse por su versatilidad a otros géneros y a diferentes corrientes estilísticas. En su estilo se advierte la influencia de Fortuny, uno de los pintores más admirados de entonces, y en cierta medida también de Rosales. Formado en Roma derivó hacia una pintura comercial muy demandada en los círculos internacionales que valoraban su pintura minuciosamente descriptiva y la

temática amable, por no decir irrelevante, que cultivó. Este **“Retrato de señorita sevillana”** es un buen ejemplo de su naturalismo con toques pintorescos y costumbristas. Haciéndose eco de la atracción por lo andaluz despliega todo el repertorio de mantilla, claveles y abanico que no enmascaran la sensualidad de la mujer con una mirada incitante dirigida de frente al espectador. El cuadro destaca por su espléndido color con tonos altos amarillos, amortiguados por la cortina verdosa. El fondo impreciso con pájaros y flores nos remite a la influencia japonesa tan pujante en estos años.

Eugenio Lucas Villamil, “el Mozo” (1858-1918), es hijo de Eugenio Lucas “el Viejo” En este cuadro titulado **“Odaliscas”** refleja la pervivencia de un tema romántico que la Guerra con Marruecos intensificó y que encuentra un caldo de cultivo en nuestro país donde la huella oriental está tan presente. Fortuny, que fue cronista de guerra en el norte de África, fue uno de sus mejores cultivadores creando escuela. Desde el romanticismo se multiplican los viajes y se difunden las narraciones, cartas o pinturas y dibujos de viajeros que buscan en España otro tipo de experiencias. Y lo que transmiten es una imagen de oriente que fluctúa entre la opulencia y la sensualidad, el erotismo y la crueldad, la energía y la indo-



lencia... Es la fascinación por un mundo lleno de pasión frente al monótono desencanto de la civilización occidental. Para muchos franceses como Paul Mérimée, T. Gautier, Delacroix o Victor Hugo lo oriental empezaba en España. Desde el punto de vista pictórico la temática recurrente es el harén, las odaliscas, la misteriosa vida de encierro y el erotismo que se desprende del ambiente del serrallo, donde el varón único todopoderoso goza de múltiples de mujeres, como seres inferiores precisamente por esa multiplicidad. Estos temas de odaliscas y harenes que representaron tanto Delacroix como Ingres, fueron retomados después por otros pintores. En este cuadro el autor

presenta un exotismo más bien imaginario, una interpretación fantástica que responde más a la imagen que el occidente se hace del oriente que a la realidad. Es en cierto sentido un retrato del que retrata, es decir la posibilidad de liberar las fantasías reprimidas del autor. Esas mujeres que ofrecen sus desnudos en un jardín presuntamente oriental, muestran un erotismo bastante primario. El pintor en este caso se ha sentido atraído por una temática, pero ha omitido lo que esta temática lleva implícita de un nuevo sentido de la luz y el color, porque desde el punto de vista formal, tanto en el dibujo lleno de precisión, como en la gama cromática es bastante académico.



Eugenio Lucas Villamil, "El Mozo" (1858-1918)
 "Odaliscas". 1895
 Óleo sobre tabla
 19,5x37

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

EL ACCESO A LA MODERNIDAD

Hacia los años 80 se articula un cierto cambio. Desde el punto de vista político se consolida la Restauración monárquica, se pone fin a las guerras carlistas y se difunden en España las ideas regeneracionistas que caracterizan los años siguientes. En lo que se refiere al arte llegan a su madurez artistas que van a establecer los primeros contactos con la vanguardia parisina, iniciándose en el Impresionismo para continuar después con el descubrimiento de las tendencias postimpresionistas, simbolistas o incluso fauvistas y cubistas.

El conocimiento de la pintura impresionista se plasmó primeramente en el paisaje en el que se van introduciendo poco a poco algunas de sus innovaciones, aunque en España este proceso se produjo con bastante retraso. Uno de los pintores clave en la

actualización del paisaje va a ser **Aureliano de Beruete** (1845-1912), doctor en derecho y hombre muy culto, de ideología liberal. Su interés por la pintura española le llevó a estudiar la pintura de Velázquez y hacer el primer catálogo crítico de sus obras. Se formó con Carlos Haes, con el que estableció una relación muy estrecha, pero fue en sus numerosos viajes al extranjero cuando pudo conocer en los museos la interpretación que la Escuela de Barbizon hacía del paisaje. Sus ejemplos van a ser en principio los grandes maestros del barroco, especialmente Velázquez, en los que trata de encontrar las referencias que le permitan hacer un paisaje propiamente hispánico, no excesivamente deudor de los modelos extranjeros. Hasta la primera década de siglo no adopta la técnica impresionista. En este lienzo titulado **“Vista de Cuenca”**, Beruete, el primer intérprete del paisaje dentro del regeneracionismo propuesto por la Generación del 98, describe unas tierras que por su austeridad y por su falta de aspectos pintorescos no habían interesado a los paisajistas hasta este momento. No es sólo la dureza del campo castellano la que atrae a los escritores y pintores del 98, sino las viejas ciudades sublimadas por la historia, que en su decadencia y sobriedad se identifican, en un mensaje tanto ético como estético, con la imagen emblemática de España. En esta vista de Cuenca los planos se van encaramando uno sobre otro hasta



Aureliano de Beruete (1845-1912)
“Vista de Cuenca”. 1912
Óleo sobre lienzo
66x100

*Museo San Telmo. Donostia Kultura.
Donostia - San Sebastián.*



rematar con las casas colgadas sobre las hoces del río Huécar, recortadas sobre el cielo azul añil. La solidez de los planos se estructura por medio de una pincelada rotunda y unos colores luminosos que adquieren más intensidad por el recurso a los complementarios hábilmente aplicados por el pintor. Es este empleo del color y de la factura junto con su peculiar sentido del espacio lo que le hace parecer tan moderno.

De **Joaquín Sorolla** (1863-1923) hay en los fondos varios cuadros, uno de ellos es **“Retrato de anciano”** de su primera época. Sorolla, uno de los pintores que va a alcanzar un gran reconocimiento internacional, estudia en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y como todos los pintores españoles que se formaban en las tendencias realistas copió a los clásicos españoles en el Museo Del Prado. De esta época juvenil es este retrato en el que siguiendo la huella de Ribera o Velázquez presenta con todo realismo a un anciano envuelto en su capote mirándonos con ese punto de desengaño que lo emparenta con el “Aguador de Sevilla” velazqueño. Más que un representante de la picaresca parece un anciano estoico que contempla con escepticismo lo que le rodea. Y tanto por los volúmenes como por la pincelada desfleada de la barba o por los colores sombríos hay todo un mundo de referencias a la pintura del Siglo de Oro. Es un ejemplo del

proceso de aprendizaje, previo a esa pintura en la que de forma magistral va a describir la fuerte luz del sur con un color extraordinariamente limpio, que va a constituir su personal aportación a un impresionismo calificado de mediterráneo.

Las tendencias renovadoras llegan desde París y Bruselas de la mano de artistas fundamentalmente vascos y catalanes, que se han mantenido bastante al margen de las enseñanzas académicas de Madrid y han orientado sus pasos hacia esos centros artísticos del norte, más que hacia Roma. En el País Vasco el ascenso de una nueva clase burguesa que demanda bienes artísticos, coincide con la aparición de una generación de artistas e intelectuales renovadores que se organizan para promocionar la pintura más vanguardista a través de las Exposiciones de Arte Moderno o de la Asociación de Artista Vascos. Estos artistas se agrupan con la voluntad de adoptar el lenguaje y la iconografía local a los presupuestos de la vanguardia.

Entre ellos ocupa un lugar importante **Ignacio Zuloaga** (1870-1945), que cuenta con una sala monográfica en el Museo. Después del consabido estudio de los clásicos en el Museo del Prado y de una breve estancia en Roma, Zuloaga encuentra su camino en París donde se relaciona con una generación joven de pintores español-

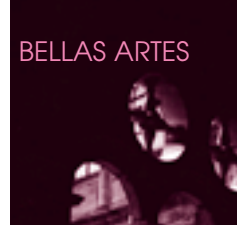
les y franceses que participan de sus mismas inquietudes. Con una carrera consolidada a nivel internacional alterna las estancias en París con largos períodos en Segovia, donde su tío Daniel tenía instalado su taller de cerámica e Ignacio inicia su interpretación de paisajes y tipos castellanos. Sin renunciar a la tradición realista incorpora los recursos técnicos del impresionismo y del postimpresionismo, todo ello imbuido por el espíritu regeneracionista del 98 que confiere a sus obras un aliento dramático inequívoco; es lo que se ha dado en llamar la “España negra” como oposición a la “España blanca” interpretada por Sorolla o por el también vasco Iturrino. En este cuadro de **“Toreros en Turégano”** Zuloaga reúne algunos de sus temas favoritos: el tema taurino y el escenario castellano. Los maletillas con trajes de luces destacan en el primer plano, muy próximos al borde del cuadro, dominando el pueblo con la plaza y la fortaleza medieval. Los toreros están cargados de malos presagios; nada de festivo se desprende de sus actitudes, ni del pueblo agazapado bajo la presencia dominante del castillo. La riqueza cromática de los trajes, la arrogancia en los gestos, no consiguen enmascarar el desamparo de estos muchachos reconcentrados, que no se relacionan ni entre sí ni con el espectador. Sólo la mirada penetrante de uno de ellos, que nos mira desde el centro nos hace intuir lo que

sienten. Pintura plástica de formas rotundas, apoyada en un dibujo lleno de energía que define claramente las siluetas, y en un color no demasiado sutil pero en el que el claroscuro refuerza la solidez de los volúmenes. Es la línea la que determina con sus ritmos la composición. El contraste entre el primer término de gran tamaño y el fondo distante elimina cualquier verosimilitud espacial, porque entre ellos no hay ningún elemento que sirva de enlace. El cielo carece además de cualquier alusión atmosférica; es denso y amenazador con un color oscuro animado por luces lívidas a la manera del Greco.

Antonio Ortiz Echagüe (1883-1942) tiene otra sala dedicada a su obra. Su pintura después de una etapa centrada



Antonio Ortiz de Echagüe (1883-1942)
“Mi mujer y mi hija en la estancia” (1923-24)
Óleo sobre lienzo
195x230
*Museo San Telmo. Donostia Kultura.
Donostia - San Sebastián.*



en escenas costumbristas culmina con una serie realizada en Marruecos en la que emplea un exaltado sentido del color. En el cuadro de **“Mi mujer y mi hija en la estancia”**, desarrolla una estética muy de vanguardia, sin renunciar a recuerdos tan clásicos como ese niño mulato que se vuelve para mirarnos con una pareja de loros en las manos, un recurso que en su día utilizó Veronés y retomó Manet para introducir una mancha de color oscuro en contraste con el resto del cuadro. Hay un abigarramiento barroco, una especie de horror vacui en la composición, llena de elementos ornamentales: los tejidos floreados del balancín, los juguetes esparcidos por el suelo, las aves con su vistoso plumaje, el vestido blanco desplegado con toda brillantez, son los principales reclamos del cuadro. Las figuras destacan por la sofisticación de los gestos, por la exhibición de su belleza despreocupada. Ortiz de Echagüe ha querido representar a su familia en un entorno en el que nada perturbe una existencia feliz, muy dentro de la estética de la “Belle Époque”. De ahí la alegría y el optimismo que se desprende de la composición. El cuadro se impone por sus cualidades plásticas, por el desparpajo de unas pinceladas muy cargadas de pasta y por el extraordinario sentido del color. El fondo acuático con sus múltiples reflejos contribuye a desintegrar el espacio, porque ahora lo que le interesan son

las superficies. No sé si se le puede calificar de “fauve” pero sí que su estética está muy cercana a lo que este movimiento de vanguardia propuso a principios del siglo XX en el Salón de Otoño de París.

Dario de Regoyos (1857-1913) es una de las figuras clave en el proceso de modernización de la pintura española. Formado en Bruselas y al tanto de lo que se gestaba en París va a ser el pintor que más allá del Impresionismo investigue también



Dario de Regoyos (1857-1913)
 “Camino de Fuenterrabía”
 Óleo sobre lienzo
 65x49

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

las propuestas del Neoimpresionismo. Sus estancias en el País Vasco serán determinantes en su evolución porque él prefiere las luces atenuadas del norte a la claridad del sur, carente en su opinión de matices. Así se plasma en este **“Camino de Fuenterrabía”** en el que completamente al margen de su primera etapa más expresionista vinculada con “La España Negra” de Émile Verhaeren, desarrolla un paisaje en el que el sentido del color local y de las luces muestran su familiaridad con el Impresionismo. Con una pincelada a pequeños toques capta la luz, esa luz que se modifica momento a momento a medida que va cayendo el sol o cambian las condiciones climáticas. La eliminación del color negro y la utilización de los complementarios, como puede apreciarse en los árboles dorados que producen sombras violáceas, denotan su conocimiento de las leyes físicas acerca del color y de los contrastes simultáneos. A pesar de la eliminación del claroscuro y de la ausencia del dibujo, el trazado en profundidad del camino y la visión lateral del caserío proporcionan una cierta perspectiva a la composición. Muy vinculado con la sensibilidad impresionista nos descubre el encanto de lo cotidiano, la mirada que se deja seducir por el recodo de un camino sin importancia. Paisaje humanizado en el que conviven armónicamente los edificios y la naturaleza, absorbidos por esa luminosa atmósfera que lo unifica todo.

LAS PRIMERAS VANGUARDIAS EN EL PAÍS VASCO

A principios de siglo se van a producir en el País Vasco dos hechos importantes: el afianzamiento del nacionalismo entre la pequeña burguesía y el crecimiento del socialismo entre el proletariado. Como reflejo de esto, en lo que se refiere a la pintura se van a dar dos tendencias: una que en estrecha relación con la ideología nacionalista se centra en el reflejo de lo que se considera propiamente vasco, y otra más centrada en la descripción de los problemas sociales, sin que esto suponga en ninguno de los casos ni una asunción completa de los presupuestos ideológicos en las que se apoyan, ni una exclusión entre ambas posturas. Para los nacionalistas los artistas podían contribuir decisivamente a la creación de una identidad colectiva.

Protagonizada por una generación de artistas más renovadores, en el País Vasco se produce una simbiosis entre los componentes tradicionales y los cosmopolitas. Los primeros refuerzan la identidad nacional, los segundos conectan la pintura con otras culturas artísticamente más avanzadas marcando un evidente progreso histórico. Más allá del Impresionismo los pintores se van a apoyar en los hallazgos de los postimpresionistas, Cezanne, Van Gogh y Gauguin, y del Fauvismo.



Valentín de Zubiaurre (1879-1963), primogénito de los Zubiaurre, estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y va a ser el pintor del campesinado y de los arrantzales como representación simbólica de una cultura y de los elementos que la identifican como tal. Con un fuerte contenido simbolista destaca los atributos étnicos o los componentes etnográficos en unos temas enraizados en las tradiciones locales. Éste era por otra parte un comportamiento muy generalizado en Europa, donde se vuelve la mirada hacia el regionalismo centrándose en la descripción de tipos y costumbres populares. Valentín no sólo se interesa por esa representación prototípica de lo vasco, sino también por lo castellano, concretamente de Segovia donde los dos hermanos pasaban temporadas pintando con los Zuloaga. En este cuadro que lleva el título de **“Merienda de pescadores”** presenta a una familia de arrantzales con los hombres a la derecha y las mujeres a la izquierda. Diferencia a las dos generaciones, los padres delante y los hijos detrás, cada uno desempeñando las tareas que tradicionalmente se les asigna: los varones erguidos con el remo como instrumento de su trabajo y las mujeres entregadas a las labores domésticas sirviendo la merienda. Se hace hincapié en una imagen romántica del pueblo vasco a través de unos tópicos fácilmente identificables: la caracterización de los rostros

enjutos de expresiva mirada, el estatismo solemne de las actitudes, la sobriedad en los gestos y en el estilo de vida. Y todo ello elevado a un nivel que es más simbólico que real porque no se puede identificar ese puerto pesquero situado al fondo, ni es posible discernir si estamos en un interior o un exterior; en concreto en lo que se refiere a la mesa dispuesta para la comida, carecemos de referencias espaciales que nos permitan situarla con claridad. Estilo personal con personajes muy caracterizados, de perfiles definidos y pincelada apretada, con colores fuertemente contrastados, que funcionan como estereotipos de la raza, con una fuerte carga ideológica.

Aurelio Arteta (1879-1940) en cambio se inscribe en una vertiente más interesada por un realismo social inscrito en el círculo de intelectuales como Tomás Meabe o Ramón Basterra de ideología socialista. Arteta intenta superar tanto el academicismo como el costumbrismo de inspiración nacionalista para describir al obrero en el trabajo sin eludir las tensiones laborales. Esto no impide que en otros momentos cultive otros temas menos comprometidos y más acordes con los encargos que su exitosa carrera le procuró a lo largo de su vida. Al margen de esto, lo que es incuestionable es su conexión con un lenguaje plástico que enlaza directamente con la modernidad. En este **“Remero”**, versión



188

Julia Tellaeche (1879-1940)

“Barcos y velas”

Oleo sobre lienzo

134x163

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



mitificada de una temática tradicional, destaca en primer término la figura monumental del remero, de líneas rotundas y volúmenes elementales que nos recuerdan al Cubismo por la simplificación geométrica de los planos y la esencialidad casi arquitectónica de la forma. Un aliento épico se desprende del gesto arrogante y de la expresión esforzada del hombre, pero en el caso de Arteta este componente épico tan propio de la pintura vasca de principios de siglo es más plástico y menos tópico. Hay un fondo de clasicismo indudable que enlaza con una tendencia que se difunde por Europa en la década de los veinte, en la que se recupera la figuración y se vuelve la mirada hacia planteamientos relacionados con el arte italiano, sin que esta llamada “vuelta al orden” suponga dar la espalda a la modernidad. Por ejemplo la composición definida por ejes verticales y horizontales, la simplificación de las formas llenas de estabilidad, la concentración narrativa con ausencia de anécdotas, y el color, luminoso pero reducido, son todos ellos elementos que subrayan los valores plásticos en una línea de depuración y racionalidad más bien neoclásica.

Julián de Tella (1879-1940), es un vergarés, que abandonó sus estudios náuticos para dedicarse a la pintura. Como pintor mantiene, sin embargo, su vincula-

ción con el mar porque trata frecuentemente temas de barcos y de puertos, de marineros y pescadores, aunque en su caso deja a un lado toda complacencia costumbrista para describir la dureza de vida de las gentes del mar. En su pintura se aprecian las influencias postimpresionistas de Cezanne por la geometrización con la que concibe las cosas o, incluso, la de Gauguin por una composición personal basada en un enfoque fragmentado a partir de un encuadre muy cercano. La forma, concentrada en torno a unas líneas dominantes de perfiles definidos, se trabaja con una pincelada corta y constructiva con mucha pasta. Temas marineros, que no marinas, porque no es el mar como un horizonte ilimitado o de embravecido oleaje lo que le interesa, tampoco las cualidades atmosféricas o los efectos de luz reflejados sobre el agua, sino los puertos con los barcos anclados en los muelles, vistos en un primer plano como un conjunto de mástiles y de velas. Tella elimina los elementos pintorescos para destacar el entramado constructivo de planos densos y texturas secas, empleando una gama sobria de color. Hace una interpretación mental y reflexiva del mar y sus gentes.

Durante la Segunda República las ansias de renovación se aprecian de forma inequívoca en Guipúzcoa con la fundación del grupo Norte del GATEPAC por Aizpú-

rua, la aparición de la sociedad Gu o la exposición de Oteiza, Lekuona o Balenciaga que muestran una nueva receptividad hacia planteamientos tan vanguardistas como el Dadaísmo, el Surrealismo o la Pintura Metafísica.

El pintor guipuzcoano **Jesús Olasagasti** (1907-1955) se forma primero con A.Martiarena y luego con Vazquez Diaz, que le descubre esa síntesis entre Cezanne y el cubismo que define su estilo. Pintor de éxito, es también como hombre curioso y abierto, permeable a otros movimientos de vanguardia cercano al surrealismo. En muchas de sus obras se aprecia esa vuelta a una figuración de raigambre clásica tan cultivada en esos años, que en su caso se pudo reforzar por un viaje a Italia y su admiración al Quattrocento. Después de la guerra, en un ambiente cultural muy cerrado, tuvo que dedicarse al retrato dejando a un lado su vocación más experimental anterior. En **“Padre e hijo (Pescadores de Orio)”** presenta un tema tradicional y muy querido en el ámbito de la pintura vasca con un aire renovado, tanto en la forma en la que abandona el academicismo o el impresionismo todavía en boga, como en la interpretación, muy alejada del componente folklórico vigente a principios de siglo. Deudor de Vazquez Díaz, Olasagasti recurre a una pintura en la que los planos secos y cortantes definen los volú-

menes captando su arquitectura interna, revelando esa geometría oculta que subyace bajo la forma. No son los aspectos superficiales los que le interesan sino la realidad más sólida, la más consolidada, tanto en los personajes en primer término como en el paisaje del puerto y el pueblo al fondo. En ellos emplea un dibujo firme pero notoriamente simplificado, los mismos planos contrastados para subrayar los valores plásticos y una reducida gama cromática en azules y verdes. La composición, muy estable, se apoya en el predominio de las verticales de las figuras y las horizontales del paisaje, sólo dinamizada por ese remo que el padre sostiene con fuerza. Y



Jesús Olasagasti (1907-1955)
"Padre e hijo"
Óleo sobre lienzo
152x149

Museo San Telmo. Donostia Kultura.
Donostia - San Sebastián.



son esas dos manos tan sólidas, una sujetando el remo y otra rodeando al hijo, las que señalan cuáles son los intereses primordiales de un hombre dedicado al trabajo y a la familia. Olasagasti se expresa convincentemente dentro de una gran contención.

Nicolás Lekuona (1913-1937), es un artista malogrado, posiblemente el más vanguardista de los pintores guipuzcoanos, aunque por su muerte prematura no tuvo tiempo de definir su estilo. Estudia arquitectura en Madrid y pasa a hacer una pintura próxima al surrealismo, sin eludir



Nicolás Lekuona (1913-1937)

Sin título

Óleo sobre tabla

50x63

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

técnicas tan novedosas dentro del ámbito artístico vasco como el fotomontaje, uno de sus medios predilectos más experimentales. De esta obra, **“Sin título”**, se desprende una atmósfera plenamente surrealista. Hay un contraste entre un espacio definido por unos planos interconectados de líneas rectas, con coordenadas geométricas muy simples, y los extravagantes seres que lo habitan, ondulantes, biomórficos, casi viscerales en su consistencia. Es un espacio desarticulado en el que las figuras no se asientan con un mínimo de estabilidad. En la composición se establece una dialéctica entre la parte izquierda y la de la derecha, de distinto color salpicado con manchas difuminadas. En la primera una especie de tótem rojo integra diferentes figuras como si se tratara de un grupo familiar. A la derecha una figura agazapada llena de oquedades y tentáculos se arrastra por el plano inclinado. Son seres indefinibles de la misma progenie que las de Arp o Moore, de los maniquís de Giorgio de Chirico, de Alberto Sánchez o del Picasso más surrealista de la década de los treinta. La obra nos provoca una sensación de pesadilla, con un escenario incierto poblado por criaturas que en su latente energía parecen proceder de un mundo primigenio todavía no plenamente constituido. Y este trasfondo onírico es el que entonces estaba vigente en los movimientos más vanguardistas de Europa.

LA PINTURA DE LA POSGUERRA

Después de la Guerra Civil se produjo en España un enorme retroceso cultural al quedar desmantelados los cauces de creación, difusión y canalización que habían funcionado antes de la guerra. El aislamiento que se produjo con la 2ª Guerra Mundial no hizo más que acentuar esta crisis. El Régimen se cierra a lo foráneo, y aunque no implantó un estilo oficial como ocurrió en Italia o Alemania, sí impulsó un retorno a las propuestas tradicionales centradas en el paisaje, el retrato, la naturaleza muerta y el costumbrismo, limitando todo atisbo de vanguardismo que pudiera resultar perturbador.

Los primeros intentos de apertura se inician con la llamada “Escuela de Vallecas”, promovida por **Benjamín Palencia** (1894-1980) junto con otros pintores bastante heterogéneos, con la intención de retomar el camino iniciado antes de la guerra en sus recorridos por Vallecas. Palencia tenía antes de la Guerra Civil una obra totalmente consolidada. Su relación con Alberto Sánchez y Maruja Mallo, su amistad con los poetas de la “Generación del 27” y con los intelectuales republicanos le colocaron en una situación privilegiada para abrirse a la vanguardia, practicando un estilo cercano a un surrealismo propiamente ibérico vinculado a la tierra y a los orígenes. En la posguerra



deja a un lado el componente surrealista por un paisaje más naturalista en el que abandona el vanguardismo sin caer en el academicismo, buscando muy en la línea propuesta por Eugenio d'Ors el equilibrio entre tradición y modernidad. En el cuadro **"Campos de Villatoro"** el paisaje ya no se trata con la austeridad cromática anterior, sino que da entrada a tonos encendidos, llenos de contrastes ardorosos y transfigurados en su irreal cromatismo. Pintura esencialmente colorista y luminosa en la tradición fauvista, con una interpretación alegre muy alejada de la triste contemplación de Castilla que proponía la Generación del 98. La factura es rápida, con la sensibilidad táctil de un pintor que se declaraba "telúrico", plasmada en los trazos de los surcos y en la presencia rugosa de la tierra. Son tierras desnudas, agrestes, con ritmos muy subrayados y una composición equilibrada que va ascendiendo en planos encabalgados unos sobre otros hasta culminar en una estrecha franja de cielo nuboso tratado a grandes golpes de espátula. Las tierras labradas ordenadas en planos, los accidentes del terreno, los árboles y los caminos configuran un espacio compacto y cerrado en el que los volúmenes y el color crean una visión absolutamente integrada que se nos impone al primer golpe de vista. El paisaje tiene algo de escultórico en esa tensión creada entre el volumen compacto y denso que se fragmenta en las superficies cromáticas, de tonos y texturas cambiantes.

Las Bienales Hispanoamericanas de Arte de Madrid (1951), La Habana (1953-54) y Barcelona (1955), que pretendían presentar las tendencias artísticas del momento sin omitir los postulados artísticos más actuales, fueron una de las iniciativas institucionales más dinamizadoras, pero al no existir una política cultural definida la renovación tuvo que apoyarse en la iniciativa privada tanto de los promotores y de las galerías como de los artistas, que se organizaron en grupos para romper el cerco opresor y la falta de oportunidades. Surgen así La Escuela de Altamira, El Grupo Pórtico, Dau al Set o El Paso, que desde un punto de partida totalmente vanguardista identificado en general con la abstracción, están ya mucho más informados de lo que se está gestando en el exterior y procuran reactivar, ante la incomprensión mayoritaria del público, un arte más comprometido. Lo peculiar de estos grupos es que la abstracción se planteaba no sólo como un ejercicio de libertad frente a los moldes de la pintura tradicional, sino también como una manera de modificar la realidad social desde un compromiso ético. Con la abstracción la pintura española se abre a los foros internacionales sin por ello desvincularse de las tradiciones propias, porque recuperan la memoria histórica con un expresionismo muy vinculado con esa "veta brava" del arte español de la que hablara Tormo.

En el País Vasco los primeros síntomas de renovación surgieron de la mano de los escultores Oteiza y Chillida, figuras emblemáticas que protagonizaron una labor creativa experimental y alcanzaron un gran reconocimiento internacional. Ambos abandonan el lenguaje tradicional, basado en una temática y en un estilo que recogía la herencia de los artistas de principios de siglo, a favor de las tendencias abstractas, sentando así las bases de la renovación vanguardista del arte vasco. Dentro de estos parámetros de vanguardia y de com-

promiso ético, en el que se rechaza de forma explícita la imagen creada por los artistas anteriores, van a desempeñar un papel crucial los grupos de la Escuela Vasca que en el año 1966 supusieron un fuerte reactivo en el panorama cultural restrictivo de esos años.

Mari Paz Jiménez (1909-1975) es una de las pintoras que en Guipúzcoa llevó a cabo una búsqueda experimental más profunda. Mostró una gran capacidad de asimilación de las vanguardias, desde el surrealismo al expresionismo y al postcubismo picassiano, para culminar en una abstracción matérica y espacialista en la que se explayó con total autenticidad, porque una de las claves de su pintura es que las incitaciones que recibía del exterior las integraba en su quehacer en una recreación absolutamente personal. Intimismo y conocimiento de lo que se está experimentando se yuxtaponen por lo tanto en una síntesis plenamente armónica. En el óleo **“Sin Título”**, Mari Paz pone en práctica una pintura abstracta en la que abandona las experiencias matéricas de su etapa anterior, centrada en el estudio de nuevos pigmentos mezclados con arenas. Eran obras muy densas, trabajadas como si de un relieve se tratara, vinculadas con la pintura matérica francesa de esos años o con las texturas rugosas de Antoni Tàpies, metáforas de una tierra de matices sordos





pero que como un organismo vivo está sometida a erupciones o resquebrajaduras que permiten atisbar su secreta geología subterránea. Ahora se decanta por en una pintura en la que un espacialismo ilimitado nos abre la mente al misterio cósmico, a través del cual Mari Paz puede expresar el interés que siempre sintió por lo trascendente. Espacialismo hecho de ausencia y silencio, en el que a través de una pintura exquisita de capas y veladuras al óleo sugiere un infinito que se prolonga más allá de los límites del cuadro y que se concentra en una hendidura oscura y vacía que, como ella misma apuntaba, nos permite escapar. Mari Paz en este cuadro deja de mirar abajo, hacia el suelo, para elevar la mirada hacia el espacio.

José Gracenea (1927) es el fundador en 1965 del Grupo Ur, del que formaron parte Javier Arocena, Alejandro Tapia y Carlos Bizcarrondo, el primero que surgió en Guipúzcoa en un momento en el que proliferaron en España grupos de carácter vanguardista que permitían, al superar el individualismo propio de los artistas, luchar colectivamente de forma más eficaz contra la atonía que asolaba el país. Este grupo más que una ruptura frontal lo que pretendía era compartir experiencias y trabajar unidos con el ánimo de aunar esfuerzos. Participan todos del mismo interés por un paisaje cercano e intimista en el

que se vuelcan con emoción porque lo sienten como algo propio. Sin adscribirse plenamente a la abstracción, Gracenea, que en Londres se entusiasmó con Turner y descubrió a Tapies, presenta una visión del paisaje basada en una amalgama imprecisa de formas y colores, en la que la descripción ha cedido ante una visión integradora hecha de reflujos y manchas apenas insinuadas. En este lienzo titulado **“Arenas y agua”**, las formas evanescentes nos invitan a sentir más que a analizar, porque de su pintura se desprende ese trasfondo melódico del que habló Kandinsky en “De lo espiritual en el arte”. Gracenea representa esos rastros iridiscentes que deja el agua cuando se retira de la playa. Son formas imprecisas, manchas poco definidas de colores afines entre las



José Gracenea (1927)
 “Arenas y agua” (1960-1970)
 Óleo sobre lienzo
 81 x 100

Museo San Telmo. Donostia Kultura.
 Donostia - San Sebastián.

que emergen unas formas más densas que son las piedras o las conchas que arrastra el mar hasta la orilla. La superación del espacio, apenas sugerido por esa simbiosis de agua y arena en la parte baja y de mar y cielo más arriba, nos lleva a interpretarlo en clave abstracta. Pintura sin alardes, al margen de la tensión vanguardista, pero de una emoción llena de sinceridad que recoge esa herencia que Monet nos dejó en su último período de Giverny, cuando se sintió cautivado por las formas y colores de las ninfeas de su jardín.

“Sin título“ es una pintura de **Bonifacio Alfonso** (1934), artista de vida agitada y bohemia marcada por una existencia difícil que le obligó en sus primeros años a trabajar como botones de hotel, pinche de cocina, camarero y limpiabotas. Su enorme afición por los toros le lleva a Sevilla donde descubre el flamenco. Tras una grave cogida abandona una profesión en la que empezaba a tener algunos éxitos para dedicarse a pintar y también a la música, como batería de un grupo de jazz. En un viaje a París conoce la pintura abstracta y traba amistad con pintores españoles muy vinculados con la vanguardia como Cui-xart, Mompó o Saura. Su pintura abstracta no elude la aparición de figuras, enlazando con la expresividad del grupo CoBrA o de A.Gorki y W. De Kooning en los que lo figurativo emerge con fuerza en medio de un

repertorio de pinceladas aplicadas con instinto salvaje. En este cuadro hay un espacio poblado por criaturas híbridas llenas de energía, seres monstruosos en una permanente metamorfosis. Ambigüedad no exenta de crueldad y siempre llena de erotismo, mundo convulso y hostil en el que las formas biológicas se amalgaman con otras mecánicas para generar un entorno de amenaza. El dibujo que delinea los contornos y define las estructuras, así como el contraste entre los colores ocre y azulados de las formas y el amarillo del fondo facilitan la identificación del espacio, un espacio indudablemente desintegrado pero en el que, a pesar de todo, se han instalado las figuras de Bonifacio. El cruce de la abstracción y del surrealismo, porque en su pintura hay una rapidez de ejecución que deriva de las teorías del automatismo



Bonifacio Alfonso (1934)

Sin título. 1988

Óleo sobre lienzo

162x195

Museo San Telmo. Donostia Kultura.

Donostia - San Sebastián.



surrealista, crea una tensión entre la aparición y la desintegración de las formas un tanto inquietante.

Con la presencia internacional del Pop Art empieza a gestarse un cambio de gusto, ya que aunque siga vigente el informalismo la irreconciliable oposición entre abstracción y figuración, que tan violentamente se había manifestado en la década de los sesenta, se va mitigando para decantarse finalmente por la recuperación de una pintura figurativa, que a partir de ahora va a mantener un diálogo en pie de igualdad con las tendencias abstractas. Bien es verdad que aunque autores como Pablo Picasso o Francis Bacon se habían mantenido irreductibles sin abandonar nunca en su pintura el protagonismo del ser humano, la abstracción había sido el

movimiento de vanguardia más cultivado después de la 2ª Guerra Mundial.

En el País Vasco aparecen en la década de los setenta algunos pintores que practican una figuración intelectualizada, un realismo crítico o fantástico deudor muchas veces del surrealismo y que en todo caso se van a desvincular totalmente del tradicional realismo etnográfico. El artista no se recrea complacido en lo propio, sino que se deja llevar por una mirada interrogante en la que la contestación, el rechazo o la ambigüedad se hacen eco de la inquietud que experimenta ante el mundo que le rodea.

Entre ellos está **Amable Arias** (1927-1984), pintor autodidacta leonés afincado en San Sebastián y uno de los exponentes más interesantes de la vanguardia. Miembro del grupo Gaur y poseedor de un estilo indefinible experimenta una gran evolución desde un expresionismo áspero volcado especialmente en el paisaje, a una pintura neofigurativa sumamente evocadora. Junto al óleo tiene una importantísima obra en papel que resume lo mejor de su sensibilidad estética. Este lienzo, "**Vicisitudes y anchoas**", se inscribe en el último período de Amable Arias, en el que abandona la abstracción que había caracterizado su pintura en la década de los 60 cuando formó parte del grupo Gaur. A la extrema depuración de la llamada "Pintura



Amable Arias (1927-1984)
 "Vicisitudes y anchoas". 1973
 Óleo sobre lienzo
 130x163

*Museo San Telmo. Donostia Kultura.
 Donostia - San Sebastián.*

Andrés Nagel (1947)
"Sin título" 1985
Óleo sobre lienzo
162x114
© Andrés Nagel, VEGAP, Culpizcoa, 2003.
Museo San Telmo (foto)



del átomo" en la que va despojando paulatinamente su pintura hasta llegar a un minimalismo casi total, le sucede ahora una figuración que contamina su anterior desprendimiento. Efectivamente, Amable considera que lo abstracto se aleja demasiado del hombre para situarse en una esfera no profanada por las vivencias coti-

dianas, por eso, sin abandonar los recursos abstractos que se despliegan en unos fondos llenos de sugerencias aleatorias, vinculados a la "Action painting" americana con los chorreos de los pigmentos y el protagonismo concedido a la inmediatez, incorpora una multitud de extravagantes personajes, protagonistas de una narración absolutamente personal. Deudores de una imaginación inagotable surgen de forma espontánea cuando Amable dibuja impremeditadamente en cualquier papel que caiga en sus manos. Y es este nacimiento inconsciente lo que le vincula al automatismo surrealista. El cuadro está dividido horizontalmente en dos zonas muy diferenciadas, de color plano sin matices la superior, muy trabajada y llena de personajes la inferior. Esta disposición podría, en principio, sugerir la línea del horizonte con la tierra debajo y el cielo arriba, pero toda alusión espacial queda desmentida por el atropellado e inconsecuente acomodo de las figuras. En la parte alta cuatro figuras "huevonas" a lo Arp se ordenan en fila, abajo otra, que rehuye toda disciplina, se entrega a la aventura en compañía de un variopinto cortejo de personajes afanados en misteriosas acciones. Es un mundo disperso concebido a partir de pequeños fragmentos en el que unas figuras compactas y biomórficas comparten espacio con otras filiformes y gráciles, más cercanas a Giacometti. Y en medio,



como un personaje más, camina abstraído Fidel Castro. El título no nos proporciona ninguna pista sino que acentúa el enigma de una narración en la que Amable combina el humor, el desencanto y también la ternura.

Este lienzo de **Andrés Nagel** (1947) que llevaba el título más bien anodino de **“Composición”**, y al que el autor ha retitulado como **“Sin título”** durante una consulta para esta publicación, es un buen ejemplo del estilo de un artista que aborda la figuración con un ánimo transgresor en el que a través del desgarró y el sarcasmo cuestiona la realidad que se vuelve corrosiva. Tampoco se somete a una única disciplina porque se muestra polivalente al interesarse por la pintura, la escultura o el grabado, sin establecer ningún tipo de jerarquías. En este cuadro muestra ese mundo ambivalente y contradictorio en el que cuestiona todas y cada una de las cosas, enfrentándonos a una realidad imposible que nos desconcierta. Lo que parece ser un retrato de una pareja afectuosa ante la bahía de La Concha queda desmentido inmediatamente al percatarnos de que la barandilla del Paseo es un dibujo apenas sugerido y que unos cables indican más bien que estamos en un interior. Es como si el paisaje fuera un decorado falso ante el cual posan los personajes. El cuadro sobre el caballete muestra la

Puerta de Alcalá de Madrid, de esta manera al contraponer el paisaje natural y el paisaje urbano, San Sebastián y Madrid establece una dialéctica de contrarios en el mismo y paradójico espacio. Y para acentuar el contrasentido no es un retrato sino un autorretrato, en el que Nagel rompe los cauces habituales de este tipo de obras en las que el artista se mira y nos mira con este juego de miradas duplicadas que constituye el meollo del juego de espejos de los autorretratos. Además acrecienta la paradoja porque el hombre y la mujer tienen los ojos tapados, como si el pintor, un inviable pintor invidente, quisiera destacar “la mirada interior” y la imposibilidad de ver. Si se suprime la vista que es el sentido que le permite al pintor “ver” y al espectador “observar” ¿qué significado tiene la pintura?

Si Nagel proponía en el cuadro anterior la anulación de la vista, en este cuadro de **Vicente Ameztoy** (1946-2001) titulado **“Vegetación con figura”** lo que se plantea es justamente lo contrario, la intensificación de la mirada. Un ojo observa desde su situación privilegiada lo que le rodea. Es un ojo desorbitado, sobrecitado casi, que debe aguzar la vista para discernir qué es lo que está pasando y asegurarse de lo que ve, porque en el paradisíaco escenario en el que se encuentra toda certeza se desvanece. En la serenidad aparentemente imperturbable del

paisaje hay algo que de repente empieza a moverse y asistimos perplejos al desdoblamiento de imágenes, a la metamorfosis inquietante de las cosas. En medio de la sofocante vegetación surgen unas manos abiertas como si la naturaleza vegetal se hubiera transformado en una naturaleza humana, produciéndose una simbiosis entre la carne y la clorofila(3). A la izquierda unos planos transparentes de cristal nos dejan ver unos paisajes y unas arquitecturas de cemento. La obra está basada en juegos conceptuales de duplicidades, analogías y contradicciones que nos confunden. ¿Se trata de un exterior o un interior? ¿Son seres humanos o vegetales? ¿Se trata de cristales traslúcidos que nos permiten ver lo que hay detrás o son espejos que reflejan un escenario situado delante? Todo ello nos remite a un surrealismo sumamente personal, en el

que no es el automatismo que deja aflorar el subconsciente el punto de partida, sino un cuestionamiento de la realidad totalmente controlado e intelectual. La técnica meticulosa de Ameztoy nos coloca ante un mundo de un realismo perfectamente irreal.

SECCIÓN DE GRABADOS

Los fondos del Museo tienen una estimable colección de grabados, dibujos y carteles(4). Entre ellos un número considerable de estampas de Guipúzcoa y San Sebastián que hacen referencia a su historia o en las que se puede apreciar cómo ha ido desarrollándose el urbanismo o modificándose el paisaje. Y junto a éstas, dibujos y grabados de artistas como Vázquez Díaz, Ricardo Baroja, Chillida o Picasso.

Recientemente esta colección se ha enriquecido con una serie de 52 grabados del pintor **Francisco Iturrino** (1864-1924)(5), pintor santanderino pero vasco de adopción, formado en Bruselas y París donde frecuenta las clases de Gustave Moreau, coincidiendo allí con Matisse con el que va a trabar una larga amistad. Conecta también con Zuloaga que es el que le va a descubrir Andalucía, aunque a Iturrino le separa de Zuloaga casi todo en lo que se refiere al estilo, porque frente a la España Negra él, más cercano a Sorolla, propone la España Blanca hecha de color y de luz que anti-



200

Vicente Ameztoy (1946-2001)
"Vegetación con figura" 1984
Óleo sobre lienzo
130x161

© Vicente Ameztoy, VEGAP, Guipúzcoa, 2003.
Museo San Telmo (foto)

SANTELMO



Francisco Iturrino (1864-1924)
 "Manolas"
 Aguafuerte
 32,2x39,6

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



Francisco Iturrino (1864-1924)
 "En el río"
 Aguafuerte
 37x48,5

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



Francisco Iturrino (1864-1924)
 "Manolas"
 Aguafuerte
 39,4x47,1

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.



Francisco Iturrino (1864-1924)
 "Baño en la alberca"
 Aguafuerte
 37x48,5

Museo San Telmo. Donostia Kultura. Donostia - San Sebastián.

cipa el Fauvismo con un sensualismo y una alegría muy alejados de la severidad dramática de la Generación del 98. Aunque los temas sean andaluces él evita lo pintoresco o lo castizo; en su pintura prevalece el lenguaje plástico sobre el tópico. Es pintor de jardines, de la Feria de Abril, de las toradas y los caballos, de mujeres, envueltas en mantones de Manila o espléndidamente desnudas... Es el pintor según Santos Torroella de *"la española en serio"*, que consigue aunar una temática nacional y un estilo cosmopolita. Como grabador, posiblemente el mejor después de Goya, Iturrino manejó de forma insuperable la compleja técnica del aguafuerte en la utilización de resinas y en los procedimientos de mor-

der las planchas. Él utiliza todas las técnicas, emplea todos los trucos para captar la luz que moldea y crea la forma. Parece ser, ya que es difícil establecer una cronología absoluta porque el pintor no los fechó, que Iturrino utilizó el grabado al aguafuerte en color desde el principio, para terminar al final concentrado en el blanco y el negro con el que consigue fuertes contrastes de luz y atmósfera. En cuanto a los temas son paralelos a los de su pintura, interpretados con esa falta de tipismo que le caracteriza. Termina los grabados con grupos de mujeres desnudas o ligeramente vestidas, tan abundantes y tan bien resueltos que da la impresión de que en ellos es donde más a gusto se encontraba el pintor.

NOTAS

- (1) Son 1.235 pinturas, de las cuales, al margen de los lienzos de Sert, 232 están expuestas al público en las distintas salas del Museo y 188 dispersas por diversas instituciones públicas y privadas. El resto forma parte de los fondos.
- (2) Estos datos iconográficos están tomados de la conferencia que pronunció el Dr. Juan Plazaola en el Museo de San Telmo con motivo de la donación de la tabla por la Asociación.
- (3) "Karne&Clorofila" es el título de una exposición que Amezttoy presentó en Arteleku en el año 1990.
- (4) Son 1.311 estampas (grabados, serigrafía, litografías...), 392 dibujos y 513 carteles.
- (5) Grabados donados por D. Imanol Olaizola a través de la Asociación de Amigos del Museo de San Telmo.



