

LA IMAGEN DEL INDIANO COMO SÍMBOLO DE ESTATUS. RETRATOS DE INDIANOS VASCOS DE LA EDAD CONTEMPORÁNEA

Maite Paliza Monduate
Universidad de Salamanca

El término indiano utilizado en sentido estricto hace referencia al emigrante que regresó de América con una inmensa fortuna. No obstante, esta acepción es empleada de forma más amplia para designar a los que consiguieron volver al país de origen con independencia de su fortuna. Los que se trasladaron al nuevo continente en la Edad Contemporánea fueron normalmente personas de condición muy humilde que, acuciados por la pobreza y la falta de expectativas de sus lugares de origen, partieron hacia las antiguas colonias con la esperanza de mejorar su situación. Con mucha frecuencia emigraron dentro de lo que se ha dado en llamar cadenas migratorias, según las cuales, una vez que algún individuo conseguía afianzarse y reunir cierto capital reclamaba la presencia de otros familiares y allegados. Al establecerse al otro lado del Atlántico la vida de estos emigrantes estuvo llena de privaciones, sacrificios y ahorro con objeto de poder regresar cuanto antes a España. Los que lo consiguieron lo hicieron normalmente a edad madura y con la intención de llevar una vida plácida los últimos años de su vida, disfrutando de lo que habían atesorado durante su juventud. Con frecuencia esto se tradujo en la construcción de una casa que fuera representativa de su estatus, al tiempo que tendieron a convertirse en benefactores de las localidades en las que habían nacido promoviendo la construcción de escuelas, hospitales, iglesias, etc. o dejando legados testamentarios a tal efecto. Esta faceta filantrópica propició que en muchos casos recibieran distintos homenajes a cargo de sus convecinos como la erección de un monumento conmemorativo, el encargo de un retrato –en ocasiones póstumo- con objeto de instalarlo en un edificio público, la imposición de su nombre a una calle o plaza, etc.

La figura del indiano ha sido casi consustancial a muchas zonas de la cornisa cantábrica y el País Vasco no fue una excepción, aunque este tipo de emigración se dio en toda España a lo largo del siglo XIX y las primeras décadas del XX.

De cara a comprender y conocer la idiosincrasia y el aspecto de este colectivo el género del retrato tuvo una gran importancia. Por lo que respecta a la imagen, cabe decir que con frecuencia fue especialmente distinguida y por sí sola evidencia la

transformación experimentada por estos hombres tras su agitada peripecia vital. Habitualmente, estas obras tienden al ennoblecimiento de las figuras a través de la pose, los ademanes, la indumentaria, los complementos o el mobiliario que las rodea, algo que es perceptible en casi todos los ejemplos tanto en los encargados por los propios representados como en los costeados por los poderes públicos de las localidades que se habían visto beneficiadas por las donaciones de algunos de ellos.

Por lo demás, la retratística de los indianos coincide a grandes rasgos con la de la burguesía y la nobleza de la época, clases sociales con las que estos emigrantes trataron de relacionarse e identificarse. Además, a lo largo de las siguientes líneas se comprobará que las recetas eran las mismas con independencia de la nacionalidad del artista. No obstante, aparte de que los pintores siguieran las modas del momento, hay que hacer la advertencia de que con frecuencia el retrato es un género en el que el comitente suele imponer su criterio y en el que difícilmente acepta detalles que no sean de su gusto, por lo que estos cuadros también eran un intento de reflejar la superior condición y la autosuficiencia, adquiridas por los retratados como hombres hechos a sí mismos, y nos dan información cabal de cómo eran los indianos, pero sobre todo de la imagen de sí mismos a la que aspiraban, tendente en gran medida a un ennoblecimiento.

Así, a menudo aparecen en estas obras con un porte elegante y distinguido, con ropas y joyas lujosas y en medio de una ambientación igualmente efectista e incluso ostentosa, recursos con los que se trataba de abrumar al espectador, que rápidamente captaba la condición y la posición de los retratados. Dentro de este planteamiento no se puede decir que el fin primordial de estos lienzos fuera el deleite personal de los comitentes, más bien estaban concebidos de cara a la galería. Así las cosas, estas pinturas suelen estar caracterizadas por un gran número de accesorios, fondos y detalles recargados, etc. Este tipo de retratos que podríamos llamar de aparato suelen ser de gran formato y en ellos los efigiados aparecen en muchas ocasiones de cuerpo entero.

Dentro de este apartado resulta muy interesante el retrato que reproducimos en estas páginas de la familia Chávarri (óleo sobre lienzo; 2 m. x 2 m.) (Museo de Encartaciones), pintado por Francisca Peña Chávarri (1891-1922), quien se autorretrató en compañía de sus padres y hermano. Los progenitores eran Urbano Peña Chávarri (1852-1941) y Polonia Chávarri López (1868-1955), primos carnales y sobrinos del indiano Romualdo Chávarri de la Herrera (1819-1899), enriquecido en Puerto Rico, de quien ambos percibieron una sustanciosa herencia. Estamos ante un caso de indianos de segunda generación, aquéllos que con frecuencia tuvieron una vida mucho más cómoda

y fácil que la de los emigrantes en sentido estricto y que además se beneficiaron de lo que estos últimos habían atesorado. Se trata de una obra que, si bien técnicamente carece de interés y obedece a recetas del pasado en cuanto a la composición, sin embargo es muy relevante desde el punto de vista de la iconografía. Efectivamente, en el cuadro, que es de grandes dimensiones, la autora optó por el formato de cuerpo entero, que con frecuencia otorga al retratado una presencia mayestática, a lo que en este caso se añade el porte atildado de todo el grupo, las indumentarias elegantes, la ostentosa columna y el cortinaje, tomados de recetas antiguas, que enmarcan la escena, etc. Además, no hay que obviar la circunstancia de que la matriarca porta un libro en su mano derecha y unos anteojos en la izquierda, mientras que la hija tiene los atributos propios de un pintor y aparece delante de un caballete, detalles que tienden a poner de manifiesto la nobleza de sus aficiones, mientras que una de las figuras masculinas porta una escopeta, sin duda en alusión a la caza. Asimismo, la presencia del perro junto al grupo familiar entroncaría con soluciones al uso en los retratos infantiles o de familia, aunque la mayoría de ellos alcanzaron un tono más distendido que el lienzo que nos ocupa (Fig. 1).

Muy significativa resulta en este ejemplo la representación de la residencia familiar en el fondo de la composición. Visible en medio de una pradera en la apertura lateral configurada por la separación de los cortinajes, ya que la casa, como anticipamos, tuvo gran importancia para este colectivo que encontró en ella una especie de timbre de gloria, y constituye otra referencia a la alta condición de los retratados. Este edificio, que estaba terminado en 1910, está situado en el pueblo de Biáñez en el municipio de Carranza (Vizcaya) y fue proyectado por el propio Peña Chávarri, ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, según dio a conocer Paliza (1990: 55).

Otro ejemplo representativo de este tipo de retratos de aparato es el de Pío Bermejillo Ibarra (1820-1883) (óleo sobre lienzo; 2'20 m. x 1'30 m.) (Museo de Historia de Balmaseda). En realidad se trata de una copia de otro retrato en paradero desconocido, cuya fecha y autoría ignoramos, que fue encargado por la corporación municipal de la localidad con la intención de que colgara de las paredes de uno de los salones de las escuelas que se habían construido gracias al legado testamentario que dejó a esta villa vizcaína, a modo de homenaje de gratitud hacia el indiano. La ejecución de esta obra recayó en el sevillano Francisco Díaz Carreño (n. en 1840), discípulo de Federico de Madrazo (1815-1894) y especialista en retrato y pintura de historia, quien lo firmó en 1889. Este indiano amasó una importante fortuna en Méjico,

gracias a la explotación de minas de plata y haciendas agropecuarias, y pasó los últimos años de su vida en Madrid. En la obra en cuestión aparece representado de cuerpo entero, sentado de lado en un sillón tapizado en tonos oro y rosa con acabado de flecos en la parte de las patas, sobre cuyo respaldo la figura apoya el brazo izquierdo. Viste camisa blanca de cuello rígido, lazo negro y pantalón, levita y chaleco del mismo color. Del último cuelga la cadena del reloj. Con porte elegante y distinguido que parece innato y natural, posa frontalmente con las piernas cruzadas, sobre las que descansa su mano derecha. La figura se recorta sobre un cortinaje rosáceo, recogido por un cordón dorado, detrás del cual se vislumbra una chimenea de mármol, sobre la que se aprecia un candelabro, mientras que a la izquierda del efigiado se ve parte de un mueble, probablemente un aparador. El modelado blando, la expresividad de la mirada clara, la elegancia, etc. apuntan hacia las recetas propias del retrato romántico que habían sido difundidas en nuestro país años atrás por el citado Federico de Madrazo, aunque para nuestros intereses en este estudio puede resultar muy significativo que, por el contrario, el tratamiento del fondo es más ostentoso de lo habitual en este estilo, por lo que cabría preguntarse si en el cuadro original fue una concesión al propio Bermejillo (Fig. 2).

El hecho de que esta copia fuera costeada por el consistorio balmasedano y la finalidad de la misma nos sitúa ante un caso relativamente frecuente en el retrato indiano, de hecho tenemos constancia de otros ejemplos en los municipios vizcaínos de Carranza y Lequeitio, la modalidad de retrato póstumo, encargado por los poderes públicos a modo de homenaje. De los casos conocidos cabe concluir que estos comitentes también debieron considerar la imagen elegante y atildada de los indianos adecuada para su cometido.

Algo más tardío, pero en la misma línea de retrato de aparato, está uno de los que se conservan de José Altuna Sagastibelza, quien posó en dos ocasiones para el pintor vallisoletano Elías González Manso (1873-1955), formado en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad del Pisuerga, donde posteriormente llegó a ejercer como profesor. Tiempo después, este artista contrajo matrimonio con Carlota López Ibarrodo, hija de Fernando López Romero, farmacéutico de Carranza, lo que propició que acudiera regularmente a este municipio, especialmente en períodos vacacionales con objeto de visitar a su familia política. Estas estancias fueron frecuentes a lo largo de la primera y la segunda décadas del siglo XX y numerosos indianos de esta localidad posaron ante él para que los inmortalizara con sus pinceles. En este sentido, la larga serie de retratos que conocemos permite hablar de una especie de mecenazgo artístico, puesto que

además estos emigrantes también adquirieron bodegones, cuadros de tema religioso, etc., firmados por el mismo artista, quien en algún caso también fue contratado como profesor de dibujo de los hijos de estos clientes.

Con independencia de que por las mismas fechas inmortalizara a Altuna y a su esposa, Victoria San Martín Arteche, de tres cuartos, en una pareja de lienzos, en este caso nos interesa otro retrato de cuerpo entero y de gran formato del primero (óleo sobre lienzo, 1'80 m. x 1'19 m.) que dio a conocer Paliza (1998: 317-318) y que se conserva en una colección particular. Firmado en 1905, el protagonista aparece representado de cuerpo entero, viste un sobrio traje oscuro y está sentado en un sillón, tapizado con una tela estampada. Apoya su brazo derecho sobre una mesa adornada con unos libros y un jarrón. La figura se recorta sobre el fondo gris oscuro de la pared, que en parte está oculta por un discreto cortinaje rojo, dispuesto en el ángulo superior izquierdo del cuadro. Esta rica y convencional ambientación, que en buena medida contribuye al ennoblecimiento del indiano contrasta con la sencillez de la alfombra que cubre el suelo. Probablemente, todo el mobiliario y los objetos decorativos presentes en el lienzo pertenecieron a la casa que el indiano mandó construir junto a uno de sus hermanos en dicho municipio en 1888, ya que algunos de ellos se conservan aún in situ. Por lo que respecta al rostro, Altuna, quien emigró a Méjico dentro de una típica cadena migratoria con un gran número de familiares, haciendo fortuna con negocios harineros, aparece inmortalizado con una evidente calvicie, un poblado bigote y una mirada expresiva. Esta última en parte determina que este cuadro destaque entre la mayoría de los retratos realizados por González Manso, ya que su producción está marcada por la pulcritud, la elegancia, la corrección formal, la técnica lineal y acabada, el modelado duro y rígido y cierta torpeza en lo referente a la expresividad de los efigiados. Por lo demás, la figura viste un traje oscuro, chaleco negro del que sobresale la cadena del reloj, camisa blanca y corbata y lleva un anillo en el dedo meñique de la mano izquierda.

Pese a que esta modalidad digamos ostentosa fue muy frecuente, también hay ejemplos de gran formato y de cuerpo entero muy sobrios, deudores de la moda impuesta por la corriente del realismo en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. En este sentido, es representativo el conocidísimo retrato de Ramón Errazu Rubio de Tejada (óleo sobre tabla, 2'16 m. x 0'88 m.) que se conserva en el Museo del Prado. Errazu (1840-1904) era un indiano de segunda generación, incluso de tercera, pues era nieto por parte materna del gaditano Cayetano Rubio de Tejada, quien

tras retirarse del Ejército se instaló en Querétano (Méjico), donde se dedicó junto a sus hermanos a distintos negocios (azúcar, papel, textil, aparte de controlar el monopolio del tabaco con otros emigrantes españoles. A su vez, por parte paterna descendía de una familia de Irún (Guipúzcoa), varios de cuyos miembros se habían establecido en Méjico a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Su progenitor, Joaquín Errazu Goicoechea, consiguió en una subasta la explotación de las salinas de Santa María de Peñón Blanco en San Luis de Potosí, ciudad en la que nacieron sus vástagos. El personaje que nos ocupa se instaló en París en los años cincuenta, aunque regresó temporalmente a Méjico, una década más tarde, para finalmente aposentarse en la capital francesa. Gran aficionado a las artes, trabó amistad con destacados artistas españoles de la época como Mariano Fortuny (1838-1874), Martín Rico (1833-1908) y Raimundo de Madrazo (1841-1920). Reunió una colección de pintura que a su muerte donó al Museo del Prado, en la que estuvieron representados los citados artistas, aparte de los franceses Paul Baudry (1828-1886) y Ernest Messonier (1815-1891).

En 1879 Ramón Errazu posó para Raimundo de Madrazo, quien realizó el que está considerado como su mejor retrato. Es una obra de indudable ascendencia velazqueña, interpretada en clave moderna y personal con el característico modelado suave, fondo abocetado, factura suelta y en este caso con ascetismo cromático a base de negros y grises con riqueza de matices. El porte aristocrático y la sobria elegancia de la figura ponen de manifiesto la capacidad y el gusto de este artista, nacido en Roma en el seno de la familia más influyente del panorama pictórico español de la centuria decimonónica, varios de cuyos miembros aparecen recogidos en este estudio. Formado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, bajo la estrecha tutela de su padre, el citado Federico de Madrazo, y su abuelo, José de Madrazo (1781-1859), más tarde completó su formación en París en el estudio de Leon Cogniet (1794-1850). Su producción evolucionó del academicismo inicial hacia el realismo, con un gran dominio de los recursos pictóricos, un refinado cromatismo y una gran minuciosidad que, junto a sus importantes contactos y relaciones personales, resultaron cruciales para su aceptación por parte de la burguesía y su gran éxito..

Menos ostentosos que los analizados de Pío Bermejillo y José Altuna resultan, en general, los retratos de tres cuartos, formato también muy frecuente en la retratística del colectivo que nos ocupa. En el salón de plenos de la casa consistorial carranzana se conserva uno magnífico de Miguel Sainz Indo (1823-1876), firmado por Luis de Madrazo (1825-1897), pero que, por el contrario, carece de fecha. El protagonista había

hecho fortuna inicialmente en Cuba y posteriormente en Madrid, en este caso con inversiones bursátiles e inmobiliarias. Murió soltero, de manera que una buena parte de sus bienes fueron heredados por sus sobrinos. No obstante, en su testamento también tuvo en cuenta a su tierra natal, ya que reservó una importante cantidad para sufragar allí obras de infraestructura y establecer cuatro fundaciones. Dos de ellas estaban destinadas a la construcción de escuelas de niños y niñas y a la dotación de los correspondientes maestros. Otra tenía por objeto la creación de una capellanía y la finalidad de la cuarta, denominada “Fundación Socorro de jóvenes emigrantes”, era costear anualmente los gastos del viaje y las primeras necesidades de veinte lugareños que quisieran partir hacia Madrid o América.

Pensamos que esta obra debe proceder del palacio madrileño del indiano y que probablemente fue depositada en el consistorio a petición de los ediles, a modo de homenaje, coincidiendo con una actitud que también fue bastante habitual, pues algo similar ocurre con unos retratos del matrimonio, formado por José Javier Uribarren Marcue-Erquiaga (1791-1861) y María Jesús Aguirrebengoa (1811-1857), indianos benefactores de la villa vizcaína de Lequeitio, conservados igualmente en su casa consistorial. En este último caso se trata de dos parejas de lienzos, algunos de los cuales son previos al fallecimiento de los efigiados. Su instalación en el ayuntamiento por deseo de los concejales quedaría ratificada por las inscripciones que aparecen en los mismos, que fueron pintadas a posteriori de la ejecución inicial. Dos de ellos (óleos sobre lienzo; 1'23 m. x 0'90 m.) fueron realizados por la propia María Jesús Aguirrebengoa, mientras que de los otros dos, el correspondiente a esta benefactora (óleo sobre lienzo; 1'60 m. x 1'25 m.) está firmado por el francés Jean Auguste Dubouloz (1800-1870) en 1858, por lo que sin duda es un retrato póstumo. Este cuadro complementa al de Juan José Uribarren (óleo sobre lienzo; 1'60 m. x 1'25 m.), que tiene una rúbrica ilegible y parece fechado en 1880.

En el cuadro de Sainz Indo (óleo sobre lienzo; 1'23 m. x 0'91 m.) este indiano quedó inmortalizado de tres cuartos, vistiendo levita negra, corbata de lazo del mismo color y camisa blanca de cuello rígido; además porta guantes en su mano izquierda. Su figura, de la que emana elegancia y refinamiento, se recorta sobre un fondo neutro de tono ocre, dentro de un interior ciertamente sobrio, en el que sólo destaca parte de del respaldo de una silla vistosamente tapizada, sobre la que el efigiado apoya su brazo izquierdo. Todo ello está dentro de lo usual en las recetas del retrato romántico, aunque en esta obra aún es perceptible cierta dureza en el modelado.

También el indiano balmasedano Martín Mendía Conde (1841-1924), enriquecido en Chile y Méjico, fue immortalizado de tres cuartos en un retrato que lleva la rúbrica de Juan de Barroeta y Anguisolea (1835-1906), el retratista por antonomasia de la sociedad bilbaína del siglo XIX. Discípulo del citado Federido de Madrazo, estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1851 y 1855 y, tras algunos fracasos en su intento de conseguir una pensión para ir a estudiar a Roma, regresó a la ciudad del Nervión a finales de la década de los cincuenta. Esta obra (óleo sobre lienzo; 2'25 m. x 1'50 m.), que actualmente se conserva en el Museo de Historia del Balmaseda, data de 1892 y fue encargada por los miembros de la corporación municipal para colocarla en la Academia de Dibujo y Comercio fundada por el indiano (Paliza, 2007: 457). En esta ocasión, el benefactor posó ante Barroeta, dispuesto de pie de tres cuartos de frente, recortado sobre un fondo neutro fuertemente iluminado en la parte derecha y con un sencillo cortinaje recogido a la izquierda. Hombre de largas y pobladas patillas, bigote y mosca, viste camisa blanca de cuello rígido, corbata de lazo negra y levita y chaleco de este mismo color. De su figura emana serenidad y naturalidad, aspecto este último reforzado por la disposición adoptada, con el brazo izquierdo apoyado en el respaldo de una silla y dejando caer el derecho. Se trata de una receta que el pintor ya había utilizado en otros retratos previos como los de Ricardo Balparda (1881), Francisco Cariaga Las Carreras (1875), Josefa Uribarri Colina (1882), etc. Efectivamente, todos ellos coinciden en la solución del fondo, el formato de tres cuartos, la severidad y la naturalidad, aunque en estos últimos el artista optó por colocar una mesa en lugar de una silla (Fig. 3).

Mucho menos ostentoso que los comentados de Pío Bermejillo o José Altuna, sin embargo el ennoblecimiento y la elegancia de la figura de Martín Mendía son innegables. Todo ello es propio del estilo de Barroeta, pintor especialmente ascético, que apenas si hizo concesiones al abarrocamiento a la hora de tratar los fondos de los cuadros, a su vez fue muy sobrio en la propia representación de las figuras, (Larrinaga, 2005: 29). Todo ello es característico del retrato romántico español que estaba en su apogeo en la época de formación del artista en Madrid y que sin duda puso conocer de primera mano, gracias a su relación con el citado Federico de Madrazo. No obstante, el modelado del bilbaíno es menos blando de lo usual en este estilo.

Pascual Abaroa Uribarren (1825-1890) sería lo que llamamos un indiano de segunda generación, pues era sobrino de los mencionados José Javier Uribarren y María Jesús Aguirrebengoa, quienes se instalaron en París tras abandonar Méjico, donde

atesoraros una gran fortuna. También Abaroa vivió gran parte de su vida en la ciudad del Sena al frente de los negocios bancarios del clan, que le llevaron a relacionarse con miembros de las familias Bermejillo y Errazu que también se habían establecido en la misma ciudad, donde emprendieron actividades de tipo financiero. Dentro de una pauta habitual en el colectivo que nos ocupa, Abaroa perpetuó la condición de benefactores de sus ancestros. En este sentido, entre otras cosas costeó las obras del pórtico y la girola de la Iglesia de Santa María de Lequeitio a comienzos de los años ochenta de la centuria decimonónica, según proyecto del arquitecto José María Basterra, amplió el hospital, que había sido levantado por Juan José Uribarren, y aportó diversas sumas para distintas obras públicas como la canalización y el depósito de aguas, la red de alcantarillado, lavaderos, caminos, pavimentación de calles, etc.

Tras su fallecimiento, fue nombrado hijo predilecto de Lequeitio, una de cuyas calles ostenta su nombre. Asimismo, en 1909 la corporación municipal encargó un retrato suyo con objeto de que colgara del salón de plenos de la casa consistorial junto a los de sus tíos. El autor de este lienzo (óleo sobre lienzo; 1'60 m x 1'40 m.) fue el pintor Ricardo de Madrazo Garreta (1852-1917), que estaba radicado en Madrid, pero que tenía relación con esta villa vizcaína, donde pasó largas temporadas a partir de su matrimonio con Ángeles López Calle en 1885. Esta circunstancia debió propiciar que para este menester se contratase a un miembro de la influyente saga de los Madrazo. Se trata de un retrato póstumo, para cuya ejecución el artista contó con una fotografía, que se conserva en el archivo municipal (Paliza, 2007: 441-443). En este cuadro, el protagonista, que aparece representado de tres cuartos, viste indumentaria elegante con levita, chaleco y pantalón oscuro y camisa blanca, está sentado con pose distendida en un sillón tapizado en tonos rojizos sobre uno de cuyos brazos acoda su brazo izquierdo. Detrás de la figura se vislumbra un lienzo y una mesa de escritorio, en la que reposan algunos documentos relativos a la citada Iglesia de Santa María de Lequeitio, donde, como hemos anticipado, Abaroa impulsó la ejecución de varias obras. Todo ello está en sintonía con la imagen noble propia de este tipo de cuadros, aunque aquí la novedad estriba en que hay una referencia explícita a algunas de las donaciones hechas por el efigiado, lo que constituye una coincidencia con lo usual en muchos monumentos conmemorativos. En este sentido, no hay que olvidar que este lienzo también fue concebido como un homenaje. Por lo demás, el parecido con la imagen fotográfica es innegable, algo que preocupó especialmente al artista, quien inmortalizó al benefactor con un puro en su mano derecha, recurso bastante habitual en la retratística realista,

tendente a reforzar la naturalidad y el sentido de la inmediatez. Por lo demás, el modelado blando, la factura suelta, etc. remiten al mismo estilo, al que, por otra parte, corresponden la mayoría de los retratos firmados por este pintor, quien también hizo importantes incursiones en el paisaje y la pintura de género.

Aparte de este último tipo de retratos de tres cuartos y de los que hemos dado en llamar de aparato, son muy abundantes los de medio cuerpo y sobre todo los de busto de dimensiones bastante más reducidas.

Entre los primeros cabe citar un retrato masculino de un miembro de la familia nestosana de los Colina, cuya identidad exacta desconocemos, que se conserva actualmente en una colección particular. Esta obra (óleo sobre lienzo; 0'80 m. x 0'64 m.) está firmada por Bernardo López Piquer (1799-1874) en 1831. En esta ocasión el efigiado residía en Argentina, aunque realizó estudios en Madrid, en la época en la que fue inmortalizado por uno de los hijos de Vicente López Portaña (1772-1850). Precisamente, la memoria familiar recoge el dato de que el cuadro fue realizado poco antes de su regreso a América a modo de regalo y recuerdo para sus parientes españoles (Paliza, 2000: 514-517), de lo que en principio cabría concluir que estaríamos ante una obra de carácter más íntimo que la mayoría de las recogidas en esta investigación.

La circunstancia de que contratara a Bernardo López atestigua por sí sola la buena posición económica del personaje y su posible relación con lo más selecto de la sociedad madrileña del momento. En efecto, este artista inició su formación artística en el taller paterno junto a su hermano Luis (1802-1865) y posteriormente la completó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. La privilegiada situación de su progenitor y sus influencias favorecieron su carrera, a lo largo de la cual recibió numerosos honores y puestos relevantes, y seguramente determinaron también su dedicación al género del retrato, en el que trató de emular los logros alcanzados por aquél, aunque no igualó sus cotas de destreza y habilidad dentro de recetas anticuadas. No obstante, en su producción tardía, realizada a partir de 1850, se aprecian algunos ecos románticos.

El protagonista del cuadro aparece sentado, con el brazo izquierdo dispuesto por detrás del respaldo de la silla, persiguiendo una naturalidad sólo parcialmente conseguida, pues es evidente cierta torpeza a la hora de modelar ese hombro. Viste una espectacular camisa de pechera plisada y botonadura de fantasía, cuya minuciosidad y virtuosismo en los detalles remiten a las recetas propias de Vicente López. Además lleva chaqueta y chaleco oscuro, del que sobresale la cadena del reloj, de la que penden

unos curiosos colgantes. El rostro participa de una factura acabada que no fue óbice para conseguir cierta expresividad. Cabe señalar los magníficos efectos de sombreado en la zona de los párpados y la nariz, así como el hábil manejo de la luz que aporta cierta ensoñación a la figura. Todo ello cuaja en una imagen que nuevamente nos muestra a un indiano atildado y especialmente distinguido (Fig. 4).

Dentro de la modalidad de retrato de busto, hay obras que llevan la firma de artistas locales como el citado Barroeta Anguisolea, quien en 1877 inmortalizó al matrimonio formado por Francisco Nicasio Igartua Egusquiza (1825-1900) y Emilia Perla Ureta (n. en 1846). Él era natural del municipio vizcaíno de Plencia e hizo fortuna en Perú en el mundo del comercio y, una vez instalado de nuevo en la tierra natal, fue uno de los promotores del ferrocarril Bilbao-Durango. Su esposa, con quien se casó al enviudar por segunda vez, era natural de Lima. Barroeta los retrató sobre un fondo neutro en una pareja de lienzos ovalados (76 cm. x 56'7 cm.), de los que, como es habitual, el masculino es con diferencia el más austero, pues el indiano aparece representado de busto, vistiendo camisa blanca de cuello rígido, corbata de lazo, chaleco a través del cual asoma la cadena del reloj, y levita negra. Por el contrario, su esposa lleva un traje negro con vistosos encajes, una camisa blanca del mismo tejido y un conjunto espectacular de joyas con un gran broche, collar de gruesa cadena y llamativos pendientes (Larrinaga, 2005: 74, 140-141).

En 1894, otro matrimonio de indianos posó para el mismo pintor. En este caso se trató de Paulino de la Sota y Ortiz (1831-1927) (óleo sobre lienzo; 0'68 m. x 0'50 m.) y Ramona de la Sota y Helguera (1851-1932) (óleo sobre lienzo; 0'68 m. x 0'50 m.). El primero era natural de la localidad vizcaína de Sopuerta, desde aquí partió para Méjico, donde creó una importante industria textil. Años más tarde regresó a España y se afincó en Bilbao, donde llevó a cabo importantes inversiones en negocios inmobiliarios (Paliza, 2001/2/3: 217-221). Cundo posó ante Barroeta ya tenía más de sesenta años, de manera que aparece representado con cabello y bigote cano, vistiendo camisa blanca de cuello rígido, corbata negra de lazo, levita del mismo color con pañuelo blanco de accesorio en el bolsillo. Contrajo matrimonio con su sobrina, enlace que entronca con una frecuente tendencia a la endogamia que también caracterizó al colectivo que nos ocupa. Al igual que en el caso de los Igartua-Perla, en esta ocasión el femenino es también más vistoso, en función de los detalles de la indumentaria, pues, aunque el vestido negro es sencillo, está resaltado por un broche con forma de media luna y la

protagonista luce unos espectaculares pendientes de brillantes (Larrinaga, 2005: 177-178).

Estos cuatro retratos, conservados en colecciones particulares, al igual que el comentado de Martín Mendía, se caracterizan por la austeridad propia de la obra de Barroeta, pintor muy preocupado por la fidelidad al modelo.

Conocemos obras con este mismo formato firmadas por artistas extranjeros. La concurrencia de pintores foráneos, sobre todo franceses, estuvo propiciada por los viajes o las estancias de estos personajes fuera de nuestro país. No en vano muchos de ellos se sintieron especialmente atraídos por París y todo lo que esta ciudad suponía a finales del siglo XIX, como atestigua la propia peripecia vital de Errazu, Abaroa y alguno de los Bermejillo. Asimismo, ya apuntamos la autoría francesa de algunos retratos en nuestro discurso, cuando aludimos a uno de los retratos de María Jesús Aguirrebengoa.

Por lo que respecta a los retratos de busto sobresale el del mencionado Romualdo Chávarri (óleo sobre lienzo; 0'83 m. x 0'72 m.), firmado por el francés Louis Valtat (1869-1952), que está en posesión de particulares. Obra especialmente sobria, en ella es evidente el empaque del retratado, aunque éste carezca de la exagerada tendencia a potenciar el refinamiento, habitual en estos lienzos. Presenta un fondo neutro sobre el que destaca el protagonista austeramente vestido con camisa blanca de cuello rígido, corbata de lazo y chaqueta oscura. Realizado con una técnica minuciosa y apurada, que no fue óbice para imprimir fuerza expresiva a la figura, forzosamente se trata de una obra de juventud del artista, quien más tarde evolucionaría hacia derroteros más vanguardistas y quien, por otra parte, no se prodigó demasiado en el género del retrato. Respecto al lugar de ejecución de este lienzo ovalado, hay que advertir que consta una estancia del pintor en Madrid en 1895, donde se afincó el indiano tras regresar de Puerto Rico, aunque no es menos cierto que varios miembros de este linaje se establecieron en París, circunstancia que pudo propiciar visitas de Romualdo Chavarri a esta ciudad (Paliza, 2003: 35-36).

También hay ejemplos de autoría americana, realizados durante la estancia de los emigrantes en aquel continente. No obstante, no son especialmente abundantes. Subsisten dos, firmados por el cubano Napoleón, quien inmortalizó al matrimonio formado por Gregorio del Castillo Garna y Josefa Villanueva de la Puente. Son unos lienzos ovalados (0'74 m. x 0'53 m.) que continúan en posesión de los descendientes de estos emigrantes, originarios del municipio vizcaíno de Trucíos. Pese a la nacionalidad

del artista, sus protagonistas ofrecen una imagen en sintonía con lo comentado a lo largo de este texto. Él se vuelve hacia su izquierda y viste la habitual camisa blanca de cuello rígido, así como chaleco, chaqueta y corbata de lazo de color negro. Ella aparece representada de perfil mirando hacia su derecha y también lleva un vestido negro, que en esta ocasión tiene motivos estampados en el mismo tono. En estas obras no figura la fecha de las mismas, aunque con toda certeza datan de los últimos años del siglo XIX o de los primeros del XX, por lo que su técnica acabada y minuciosa resulta un tanto anacrónica.

Respecto a los retratos pictóricos de los que hemos ocupado a lo largo de estas páginas hay que indicar que con mucha frecuencia sirvieron de partida a la hora de inmortalizar a los indianos en los monumentos conmemorativos erigidos por las corporaciones locales. Así se comprueba en los casos de los levantados en memoria de Sainz Indo y Chavarri de la Herrera en Carranza, el de Mendía de Balmaseda y el de Abaroa de Lequeitio. Así las cosas, una vez más estas esculturas, al igual que los textos literarios, insisten en la misma imagen distinguida del indiano e igualmente tienden al ennoblecimiento de los mismos.



Figura 1. Francisca Peña Chavarri. Retrato de la familia Chavarri (hacia 1915) (Museo de Encartaciones), Sopuerta (Vizcaya). Imagen de la autora.



Figura 2. Francisco Díaz Carreño. Retrato de Pío Bermejillo Ibarra (1889) (Museo de Historia de Balmaseda), Balmaseda (Vizcaya). Imagen de la autora.



Figura 3. Juan de Barroeta Anguisolea. Retrato de Martín Mendía Conde (1892) (Museo de Historia de Balmaseda), Balmaseda (Vizcaya). Imagen de la autora.



Figura 4. Bernardo López Piquer. Retrato de un Caballero de la familia Colina (1831) (Colección particular). Imagen de la autora.

BIBLIOGRAFIA

- BARON, J. (2007), "Un legado al Museo del Prado: Ramón de Errazu (1840-1904), empresario y mecenas" en SAZATORNIL RUIZ, L (ed.), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, pp. 487-542.
- BENEZIT, E. (1966), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, París.
- DÍEZ, J. L. (1994), "El retrato español del siglo XIX" en VV.AA., *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, pp. 323-349.
- LARRINAGA J. A. (2005), *Juan Barroeta Anguisolea (1835-1906). Retratista de Bilbao del siglo XIX*, Bilbao.
- OSSORIO y BERNARD, M. (1868-1869), *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid.
- PALIZA MONDUATE, M. (1990), "La arquitectura residencial en Carranza desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX", *Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales de la Sociedad de Estudios Vascos*, 7, pp. 37-85.
- (1997), "Aportación al estudio del pintor Elías González Manso", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, 32, pp. 119-130.
- (1998) "Los indianos y las bellas artes. El caso del valle de Carranza (Vizcaya): escultura y pintura (siglos XIX y XX)", en VV.AA. *Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, pp. 311-325.
- (2000), "La colección de pintura del Palacio Colina de Lanestosa", *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales de la Sociedad de Estudios Vascos*, 19, pp. 507-517.
- (2001-2002-2003), "Los indianos y la construcción del Ensanche de Bilbao", *Kobie. Serie Antropología Cultural*, X, pp. 205-224.
- (2003), "Indianos carranzanos. Entre el mecenazgo artístico y la promoción de obras públicas" en VV.AA., *Karrantza. Historia y patrimonio*, Bilbao, pp. 27-43.
- (2006), *Arquitectura indiana en Carranza y Lanestosa*, Bilbao.
- (2007), "La arquitectura indiana en el País Vasco. Precisiones, particularidades y constantes", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCIX, pp. 405-480.
- (2007), "El mecenazgo de los indianos en el País Vasco. Personajes, sagas y su vinculación con el arte y la filantropía", en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón, pp. 435-460.

VV.AA. (1988-1993), *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, Madrid.

VV.AA. (2005), *El legado de Ramón Errazu: Fortuny, Madrazo y Rico*, Madrid.