

Pinturas de Juan de Aranoa para la capilla neorrománica del Hospital Zaldibar.

Itxaso Martelo García de Garayo, historiadora del arte, Sociedad de Ciencias Aranzadi.

Sonia Polo Escobes, historiadora, Sociedad de Ciencias Aranzadi.

Enrique G. Arza, Historiador, Red de Salud Mental de Bizkaia / Osakidetza.

Resumen: La exposición de motivos de la Ley 7/1990 del 3 de Julio, de Patrimonio Cultural Vasco, afirma que el patrimonio cultural vasco es la expresión de la identidad del pueblo vasco y el más importante testigo de su contribución histórica a la cultura universal. Entre sus fines está el diseño de una política para la defensa, protección, difusión y fomento del patrimonio cultural(1). Y según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, en su vigesimotercera edición, define Patrimonio como el “conjunto de bienes de una nación acumulado a lo largo de los siglos, que, por su significado artístico, arqueológico, etc., son objeto de protección especial por la legislación”.

Quando se habla en términos genéricos de Patrimonio a todos nos vienen a la mente grandes monumentos, edificios cargados de historia, obras de arte de referencia, etc. que asociamos a instituciones públicas (ayuntamientos, diputaciones, gobiernos...), eclesiásticas e incluso del sector privado. Esta visión simplista del Patrimonio suele impedir que veamos una realidad más cercana, compuesta de pequeñas joyas artísticas que pasan casi desapercibidas, lo que las condena a su paulatino olvido y deterioro, e incluso en los casos más extremos a su desaparición. Este podría ser el final de la pequeña joya ubicada en el Hospital Zaldibar² (Red de Salud Mental de Bizkaia / Osakidetza), su capilla neorrománica, decorada con las pinturas al fresco realizadas por el pintor vasco Juan de Aranoa.

Palabras clave: Historia, Patrimonio artístico, Patrimonio histórico, Juan de Aranoa, Hospital Zaldibar.

Abstract: The preamble to the Act 7/1990 of July 3, Basque Cultural Heritage, stated that the Basque cultural heritage is the expression of the identity of the Basque people and testifies their historic contribution to world culture. Its purpose is to design a policy for defense, protection, dissemination and promotion of cultural heritage (1). And according to the dictionary of the Royal Academy of the language, in its twenty-third edition, defines heritage as “nation’s set of goods accumulated over the centuries, which, due to its artistic significance, archaeological, etc., need special protection under the legislation”.

When speaking in general terms about Heritage, great monuments, buildings full of history, art reference, etc comes to our mind those that we usually associate with public institutions (city councils, councils, governments...), church and even the private sector. This simplistic point of view of the Heritage often prevents us from seeing a closer reality, composed of small artistic gems that are nearly silent, which condemns them to oblivion and its gradual decline, and even in the most extreme cases to its demise. This could be the end of the little jewel located in the Hospital Zaldibar [1] (Bizkaia Mental Health Network / Osakidetza), that is, the neo-Romanesque chapel, decorated with fresco paintings made by the Basque painter Juan de Aranoa.

Key words: History, Artistic Heritage, Historical and Cultural Heritage, Juan de Aranoa, Hospital Zaldibar.

¹ A pesar de que en la documentación de la época Zaldibar se escribe con V, hemos optado por utilizar el nombre actual Zaldibar con B.



1. La construcción del Hospital Zaldibar

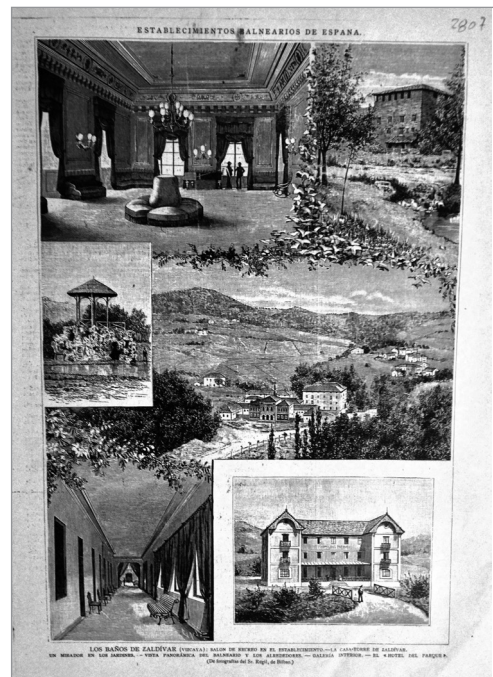
La anteiglesia de Zaldibar se sitúa en el límite geográfico de Bizkaia con Gipuzkoa, a 7 kms. de la villa de Durango y a 9 de la de Eibar. Limita al Norte con Mallabia y Ermua, al Sur con Elorrio, al este con Eibar y Elgeta, y al Oeste con Berriz. El municipio se encuentra rodeado de montes formando un circo con un paso estrecho en su entrada por la parte oeste donde discurren la carretera nacional 634, la autopista A8 (Bilbao-Behobia) y el ferrocarril (Bilbao-Donostia), saliendo hacia Gipuzkoa por el Puerto de Areitio y por los túneles bajo él. La cumbre más alta es Santamariñe-zar (Ganguren) con una altitud de 675 metros(2).

La población alterna el hábitat concentrado en las zonas más bajas del valle del Ibaizabal, junto a las zonas industriales (casco urbano), con un hábitat disperso de tipo rural: Eitzaga, Sallabente, Olarreaga, Goierri, Aranguren y Gazaga; con un total de 3038 habitantes(3).

Los ríos Zaldúa (al oeste) afluente del Ibaizabal y el Ego (al este) del Deba, bañan el término municipal. Los arroyos que fluyen al Zaldúa, son: Solozabal, Agirre-Sakona, Aranguren, Gatika, Urizar y Garraiz en la cuenca occidental y los que fluyen al río Ego en su cuenca oriental son: Bekoerreketa, Aixola e Ibur (2).

En Zaldibar se conocía desde antiguo la eficacia en la curación de erupciones de la piel y de las afecciones reumáticas, de los cinco manantiales de aguas llamadas urgaiza (agua salada) y también uratza (agua fétida). En el año 1844 José María de Munibe (XI Conde de Peñafloreda y nieto de Francisco Xabier de Munibe, XIII Conde de Peñafloreda y fundador de la *Sociedad Bascongada de los Amigos del País*) puso en marcha el primer edificio balneario, que sería ampliado en 1851 por su sucesor, Víctor de Munibe, y en 1880 por Manuel María de Cortazar, sobrino y heredero del fundador. La temporada de baños trascurría entre el 1 de junio y el 30 de septiembre. En el año 1882 el número usuarios que pasaron por sus instalaciones fue de 1.414 personas. Durante el siglo XIX, Bizkaia contó con hasta 12 balnearios en funcionamiento(4).

El 7 de agosto de 1905 el escritor de la generación del 98, Azorín, escribió un emotivo artículo



en el ABC titulado “En Zaldibar un balneario aristocrático”(5), en el cual aparte de alabar el establecimiento, también afirmaba que “Zaldibar fue un balneario famoso en otros tiempos; la gente se fue gafando de él; hay en sus salas, en sus pasillos y en sus cuartos ese algo indefinido, sugestionador, que queda en las cosas y en las personas que han sido grandes y que han decaído rápidamente”. No obstante, no sería hasta después de la Gran Guerra cuando los balnearios entraron en declive con la desaparición de la mayoría de ellos(6). Por estas fechas, el de Zaldibar seguía dando servicio a través de una *Sociedad Explotadora del Balneario de Zaldibar*(6) a la que el propietario había arrendado las instalaciones.

La reconversión de un balneario en un manicomio no era nueva. En 1898 se inauguró el Manicomio de Santa Águeda de Mondragón (Gipuzkoa) en lo que fue balneario hasta que un año antes fue asesinado Cánovas del Castillo, hecho que supuso el cierre de la instalación(6).

Desde la misma creación del sanatorio para alienados de Bermeo, en Bizkaia se tuvo constancia de que esta infraestructura asistencial no era suficiente para paliar la demanda existen-

te en el Territorio Histórico. Por este motivo, la Diputación ofertó dos concursos públicos para la adquisición de terrenos donde construir un gran sanatorio que solucionase el grave problema de hacinamiento del de Bermeo. Según un informe del director del sanatorio, Dr. Felipe Hueto y Zuloaga, las razones para no lograr los terrenos donde construir el nuevo centro eran "...la subdivisión de las parcelas de este territorio, la apatía y codicia de sus propietarios...", avergonzándose la Diputación del estado tan lamentable en el que viven los enfermos mentales en el sanatorio de Bermeo(7). En vista de la imposibilidad de adquirir los terrenos necesarios para la construcción de un sanatorio, y de la urgencia de dar salida al hacinamiento, se comienza a hablar de la posibilidad de utilizar el balneario de Zaldibar como manicomio, tal como recoge el diario ABC en su edición del 28 de noviembre de 1918 cuando se informa bajo el epígrafe de "LAS ASPIRACIONES NACIONALISTAS", en el apartado dedicado a las "Vascongadas", una noticia fechada el 27 de noviembre en Bilbao(8), y que dice textualmente "Se asegura que ha de ser objeto de grandes discusiones la construcción del nuevo manicomio. Se dice que hay interés en adquirir para tal edificio el balneario de Zaldibar por 800.000 pesetas. Dicho edificio pertenece a una familia nacionalista." En la sesión de la Diputación del 7 de marzo de 1919 se aprueba la memoria "que sobre el problema de los locos en Vizcaya, ha presentado el Doctor D. Felipe Hueto" y se le nombra "médico y director para el estudio y realización del nuevo manicomio, así como para la formación del nuevo personal y traslado de los enfermos de Bermeo".

El 18 de enero de 1922 la Comisión de Fomento de la Diputación insta a los técnicos (arquitecto y director del manicomio) para que realicen una visita de inspección al balneario de Zaldibar con el objeto de que "informen del valor del edificio, su necesidad de obras así como de su importe, del número de alienados que podrían encerrar y del personal necesario para su atención". En esta orden se vuelven a explicar los motivos: buscar una solución provisional al hacinamiento existente en el hospital de Bermeo(9). Tras la visita al balneario, el arquitecto del señorío, Diego de Basterra, y el Dr. Felipe Hueto(10), presentan un informe en el que desglosan los motivos por los que es necesaria la construcción del

sanatorio, y dan cuenta detallada de las instalaciones así como de los propietarios de las mismas. En relación a la propiedad de los edificios y terrenos se hace constar, que no es una única pieza y que por consiguiente hay que establecer acuerdos con: Susana Manso, viuda de Cortazar (dueña del balneario), Pedro Bengoa (dueño del hotel del Parque) y de los herederos de José Luis Torres (propietarios de algunos terrenos).

Según publica el día 11 de mayo de 1922 el diario madrileño *El Sol*(11), fechando la noticia el 9 de mayo, la Diputación acordó por 12 votos a favor y 4 en contra, la adquisición del balneario de Zaldibar por 700.000 pesetas para su utilización como manicomio. Y como dato que confirma que este proyecto nació con vocación provisional, la misma noticia recoge que "se comienza a tratar el tema de la adquisición de terrenos en el valle de Sondika para la construcción de un gran manicomio, aunque sin llegar a ningún acuerdo por levantarse la sesión ante la falta de número para continuar".

El 31 de mayo Susana Manso firma la cesión del balneario a la Diputación (12), y comunica a la *Sociedad Explotadora del Balneario* la venta y la entrega de las instalaciones a los nuevos propietarios el 1 de octubre de 1922, fecha en la que termina la temporada de baños.

La noticia no fue recibida con agrado por los responsables del establecimiento, y su director Saturnino Marote se dirige a la Dirección General de Sanidad para evitar el cierre del balneario, donde se incoa un expediente. La Diputación comisiona a José Ramón de Basterra a examinar dicho expediente, elaborando un informe (13) en el que expone que:

- El 24/06/1922 el director del establecimiento dirige a la Dirección general de sanidad, un escrito en el que indica que "no se han tenido en cuenta los derechos que tanto los enfermos acogidos a la beneficencia municipal, como los militares y acomodados tienen de ir a tratar sus enfermedades a los establecimientos declarados de utilidad pública".
- En oficio del 1f/08/1922 el director del establecimiento informa a la misma Dirección



de que se ha anunciado concurso para las obras, y antes de que puedan perjudicarse los derechos de los concurrentes a la subasta, reitera la denuncia por si se pudiera considerar el caso incluido en los artículos 11 y 16 del Reglamento de baños, al no aplicar a la curación de enfermos, unas aguas declaradas de utilidad pública

- En oficio del 3 de septiembre, el Director general de Sanidad pide informe al Gobernador
- El Gobernador remite el 26 de septiembre un informe del inspector provincial de sanidad, que hace suyo y en el que expone que anualmente acuden unos 800 bañistas y que la combinación de aguas de cloruro sódico, con el sulfato sódico y con carbonato magnésico dan un carácter especial a sus aguas que no se iguala en ninguna otra de la región y quizás en España. Así mismo se afirma que el clima de Zaldibar en el invierno lo hace el menos indicado para esta clase de enfermos. Terminando por proponer que se ordene a la Diputación que siga con la explotación del balneario, y en caso negativo que se proceda a ejercer una expropiación forzosa con arreglo a las leyes

Por parte de la Diputación será el Dr. Huetto el encargado de la defensa científica del proyecto, con un informe en el que rebatí las afirmaciones sobre la excepcionalidad de las aguas, así como, de lo no adecuado del lugar debido a su clima. Insistiendo en la necesidad urgente de disponer de un manicomio que dé salida al grave problema de hacinamiento(7). El debate se traslada a Madrid donde el catedrático de Hidrología Médica de la Universidad Central, el Dr. H. Rodríguez Pinilla, en una carta publicada en el diario *El Sol* el 21 de julio de 1922 (14) defiende la continuidad de Zaldibar como balneario.

El 29 de enero de 1923 el Gobierno Civil comunica a la Diputación la resolución favorable del Ministerio a la conversión del balneario en manicomio(15). El principal argumento utilizado por el servicio jurídico del ministerio de la Gobernación fue, que si bien existía una declaración de utilidad pública, ésta no obligaba al propietario a tener en funcionamiento el establecimiento, ni tampoco impedía la reconversión de la instala-

ción en otra función, por lo que no existía posibilidad alguna de expropiación ni de obligar al nuevo propietario a mantener en uso las instalaciones del balneario.

La adecuación de las instalaciones las dirigió Diego de Basterra, Arquitecto del Señorío. Y para su ejecución, la Diputación publicó un concurso al que se presentaron siete ofertas, siendo *la Sociedad Bilbao Torrontegui, San Salvador y Cia*, con un presupuesto de 189.755 pesetas, la adjudicataria.

Diego de Basterra(16) nacido el 29 de octubre de 1883 y fallecido el 5 de mayo de 1959. Miembro de una familia muy ligada a la arquitectura y a la escultura (su padre Serafín de Basterra y su hermano Higinio eran escultores y su otro hermano Faustino, al igual que él, arquitecto). Estudió arquitectura en Madrid por medio de una beca de la *Fundación Garamendi*, incorporándose en 1918 a la plantilla de la Diputación de Bizkaia, desarrollando diversos proyectos hasta 1936: varias escuelas de barrio, el Instituto y Escuela de Comercio de Bilbao, la estación del funicular de la Reineta, la reforma de la Casa de Juntas de la Avellaneda, etc. De su actividad privada destacan las Casas Baratas para la *Sociedad Cooperativa de los Obreros de los Diques de Euskalduna* (17) donde ofreció un conjunto de barrio jardín a los trabajadores de la empresa Euskalduna, en la línea de las casas construidas para la clase media, convirtiéndose en esta época en el exponente de la arquitectura racionalista en vivienda de alta densidad. Otros ejemplos de su obra son los Talleres y la casa Elejabeitia en Deusto y el edificio RAG en Bilbao. Su participación en política con el Partido Nacionalista Vasco le hizo sufrir represalias y cárcel tras la Guerra Civil.

La utilización de Zaldibar exclusivamente para mujeres es justificada por el doctor Huetto en uno de sus informes en el que afirmaba “*el ingreso exclusivamente de mujeres en razón de su utilidad en las faenas domésticas, así como por motivos de seguridad por su condición de sexo débil*”(10) El cuidado de los pacientes del nuevo establecimiento se encargó a la orden de las Hermanas de la Caridad, que el 23 de julio de 1923 recibiría a las tres primeras pacientes procedentes de Bermeo. La Diputación colocó al frente del sanatorio a una Comisión Permanente

y una Junta de Damas encargada de su organización y administración. Esta Junta la componían 25 señoras cuyos apellidos eran representativos de la alta burguesía mercantil e Industrial de Bilbao, y a su frente estaba Carolina Mac Mahón. El primer director fue el Doctor Felipe Hueto que presentaría su dimisión el 22 de abril de 1924 por divergencias “sobre la organización que se pretende dar a Zaldibar”, siendo sustituido por el Doctor Wenceslao López Albo(18)

2. La construcción de la capilla Neorrománica del Hospital Zaldibar

Con fecha del 6 de junio de 1925 la Diputación publica en su boletín el concurso para la construcción bajo la dirección del arquitecto del Señorío Diego de Bastera, de una capilla en el manicomio de mujeres de Zaldibar, a la que se presentaron tres ofertas. Es elegida para ejecutar las obras la misma sociedad que realizó la adecuación del antiguo balneario en manicomio (*Bilbao Torrónategui, San Salvador y Cia.*), por un importe de 67.495 pesetas. El plazo estimado por el arquitecto para la conclusión de las obras fue de 6 meses. En el proyecto presentado por el Arquitecto se subraya que las obras de vidriería emplomada, decoración y talla de madera podrán ser encargadas directamente por el Arquitecto. El importe final de las obras ascendió a 87.789,19 pesetas, y su ejecución se alargó entre julio de 1925 y noviembre de 1926.



La Capilla, dedicada a la Virgen Milagrosa, es de planta latina, con ábside semicircular, enriquecido con ocho vidrieras de colores en sus vanos elaboradas por la empresa Vidrieras Artísticas con un coste de 2.100 pesetas. Bóveda de tres roscas y amplio presbítero. “Tiene coro, con una balaustrada de madera tallada artísticamente. En la fachada principal orientada al sur, se puede observar el ábside semicircular, con unos vanos de arco de medio punto, con las columnas esculpidas sobre cornisa continua y molduras decoradas con diversos motivos” (19). Según la memoria de la obra(20), el contratista al que se le adjudicase debía presentar modelo en barro primero y después en yeso, en tamaño natural, de cada uno de estos elementos de talla. La fachada principal proyectada difiere de la existente al no construirse el pórtico por causas que se desconocen. En el informe final de liquidación de la obra se asegura que su no construcción repercutió directamente en el aumento del coste final, al tener que realizarse la cimentación y relleno del pórtico y ejecutar en sillaría parte del muro alto que quedaba oculto por la cubierta del pórtico. Por lo tanto, el motivo no debió ser estrictamente económico.

“En cuanto a la espadaña, su frontispicio queda rematado con un pináculo sobre tímpano, coronado por veleta y cruz de remate elaborados en forja artística “ (19). La adquisición de la campana se demoró hasta 1943, fecha en la que se solicitó a la empresa de Miranda de Ebro *Casa Viuda de Ángel Perea*, un presupuesto. Su precio fue de 1.239 pesetas, e incluía un yugo de hierro ajustado a una campana de 43 kgs. de bronce con su badajo, además el herraje de amarre a tuerca doble y con cigüeñal para poder ser volteado desde abajo.

Se sabe que durante el Románico existieron dos tipos de altares: el cúbico y el de columnas(21). El escultor Manuel de Bastera, creó una mesa de altar que conjugaba ambas tipologías, con un fondo de forma cúbica y un frontal con 6 columnas románicas con basa, fuste y capitel decorado, que sostienen cinco arcos de media punta con decoración en representación de las dovelas. La conjunción de los arcos y las columnas con la luz artificial del espacio reflejan una sombra con efecto lágrima en el fondo de la pared interior del altar, si bien desconocemos si fue un efecto buscado por el escultor. Su importe fue de 3.300 pesetas.



En el dintel de la puerta de acceso a la capilla, se encuentra la inscripción en Euskera.

Cuya traducción es: *Madre tierna protégenos*. La Diputación, a través del arquitecto Luis de Elejabeitia consultó el texto en euskera con Resurrección María de Azkue, presidente de *Euskaltzaindia*, que en carta manuscrita corrigió de manera razonada la propuesta inicial de la Diputación(22). La razón de que la petición de ayuda la realizase Luis de Elejabeitia (que no era el arquitecto de la obra) es que según se desprende de la misma respuesta de Resurrección María de Azkue, existía una relación previa entre ambos.

Como dato anecdótico de la construcción de esta capilla destaca que la devolución de la fianza que entregó el contratista al iniciar la obra en 1925 (según la documentación disponible la obra fue terminada en noviembre de 1926) se produjo en el año 1946.

3. Juan de Aranoa Carredano (Bilbao 1901 – Los Olivos, Argentina 1973)(23)

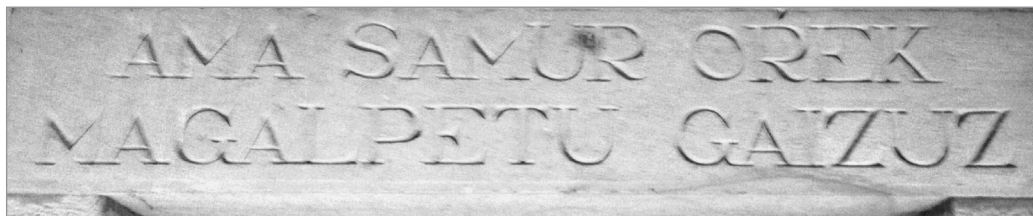
“Desde pequeño quise ser pintor, sin interesarme después más que dos cosas: vivir en paz con mi conciencia, renunciando de antemano a cuantas ambiciones pudieran bastardear su depuración y consagrarme a la pintura, en busca siempre de una nueva dificultad para intentar dominarla”(24)

Estamos ante los ejes vitales del autor de los frescos que decoran la capilla de Andra Mari del Hospital Zaldibar.

Juan de Aranoa Carredano, nacido en Bilbao en 1901 y fallecido en Los Olivos (Argentina) en 1973, fue un artista hijo de un país de *“economía floreciente que necesita arquitectos, escultores, pintores y de una sociedad acostumbrada a intercambios económicos que hace posible el viaje a Londres, a París e incluso el cruce del Océano hacia América al comerciante, al industrial y al artista y también a los miembros de una sociedad rural y tradicionalmente sedentaria como son los pastores”* (25).

Cuarto hijo de una familia acomodada comienza su senda artística en la *Escuela de Artes y Oficios de Bilbao* (1879), escuela que fue reflejo y consecuencia de *“las dos últimas décadas del XIX, decisivas en la modernización y el desarrollo de la vida económica y social de la ciudad y testigo de su despegue cultural y artístico”*(26) y cuna de nombres emblemáticos del considerado *“Arte Vasco”*, teniendo como profesores, entre otros, a Higinio Basterra, Antonio Aranburu.

Al finalizar los estudios en Bilbao, Aranoa marcha a París en 1920, lugar referente de las generaciones anteriores de artistas vascos. Su coetáneo Flores Kaperotxipi explica esta predilección *“... si los artistas vascos comenzaron a sentir preferencias por París, según nos dice un crítico, fue precisamente, porque no se estrangulase su personalidad en el ambiente madrileño del momento”*(27). Referente a este viaje hay una discutida anécdota sobre si fue una beca de la Diputación Foral de Bizkaia la que se lo facilita (concedida y posteriormente retirada por ser de *“familia pudiente”*) (28) o bien como él puntualiza en su autobiografía, *“no fui nunca becado por la Diputación de Bizkaia ni por ninguna otra insti-*



tución sino que marché apoyado por mi hermano Esteban Isusi y mi familia” (29).

En París estudia en *L'École des Beaux Arts*, referencia en el mundo de la enseñanza del arte clásico así como en la *Academie Julien*, símbolo de esa época por permitir desarrollar otras visiones alejadas del clasicismo, principalmente el impresionismo. Le marca el conocimiento y comprensión de Paul Cezanne en este viaje iniciático mientras profundiza en el estudio de los maestros del pasado en el Louvre. *“Esta lección no la he olvidado en toda mi vida de pintor” (29).*

Tras esta inicial etapa parisina viajará a Italia donde completará su formación redescubriendo a los primitivos y clásicos, y halla en estos según él mismo indica *“todos los ismos que se manejan en nuestra época (impresionismo, cubismo, surrealismo, expresionismo así como los principios de la abstracción en su perfecto logro: al servicio de una totalidad” (29).* Con su regreso a Euskal Herria para realizar el servicio militar finalizará esta fase de consolidación de influencias.

Instalado ya en Amurrio, trabaja con su hermano Esteban Isusi en la iglesia de la localidad. En el año 1925 expone por primera vez con la *Asociación de Artistas Vascos*, creada en 1901 en Bilbao sin un credo ideológico común pero con un fin primordial: *“fomentar el desarrollo de las Bellas Artes, organizar exposiciones, concursos y conferencias,... (30).* Potenciar, en opinión de Plazaola, un *despertar en la capital vizcaína un dinamismo cultural que permitiese, por medio de exposiciones, proyectar el arte vasco hacia el exterior” (31).* Acude con 30 obras obteniendo un rotundo éxito y Aurelio Arteta, que le había enseñado todos los secretos de la pintura mural, aprovecha la exposición para adquirir la primera obra de Aranoa destinada al *Museo de Arte Moderno de Bilbao*: El retrato del pintor Mauro Ortíz de Urbina. Este creciente reconocimiento le llevará a exponer no sólo en el País Vasco, sino también en diferentes galerías de Madrid, como por ejemplo, en la *Sala Nancy*.

En 1927 se produce el salto definitivo en su carrera. Ante la “angustiosa” petición del arquitecto Guzmán, acomete la decoración de la Iglesia para los PP Trinitarios de Algorta (Bizkaia) realizada en el tiempo record de una semana, el tiem-

po que restaba para la inauguración. Resultará ésta una obra muy celebrada que le supondrá aumento de fama y trabajos. Este mismo año se casa con Concha Zulueta a la que había prometido que tras la boda, *“abandonaría la pintura y la vida bohemia”.* *“Pero mi madre se dio cuenta de que la pintura era su vida y no podía vivir sin ella, así que le animó a continuar” (28).* El matrimonio tuvo 7 hijos de los cuales, las dos últimas, nacieron en Argentina

Un año después, en 1928, se encarga de la realización de las pinturas al fresco del presbiterio de la capilla de Andra Mari del Sanatorio de Zaldibar, y continúa el año siguiente con la ejecución al fresco también, de las 14 estaciones del Vía-Crucis (el primero de los cinco Vía-Crucis completos que realizará en su vida) y los 15 Misterios del Rosario. Su intervención en esta capilla terminará dos años después, en verano de 1930, cuando al tener conocimiento de que sigue inacabada la decoración de ésta, se ofrece a finalizarla por un precio simbólico *“porque me interesa grandemente, el hacer de esa bella capilla una manifestación completa de mi arte...” (32).*

Los años siguientes estarán repletos de trabajo, la iglesia de San Francisco en San Sebastián, los murales del restaurante Luciano en Bilbao, los frescos del bar “El Tilo” en la misma villa, gran número de retratos y por supuesto, su producción religiosa centrada en sus Vía-Crucis. A juicio de Plazaola, Aranoa *“vivió con profunda sinceridad una fe religiosa que le inspiró sus mejores obras” (33).* Esta idea es compartida por su hijo Juanjo quien explica que *“mi padre, era ante todo, un pintor religioso. Toda su obra era religiosa aunque los temas no lo fuesen formalmente. Su forma de mirar y sentir la vida era religiosa, sentirse en comunión con las cosas” (28).*

Poco después, en 1932 gana el concurso de la Diputación de Bizkaia para la “Alegoría de la República” comenzando así su producción mural no religiosa quedando también finalista del II Certamen de Pintura y Escultura del País Vasco.

Es en el año 1935 cuando el arquitecto Secundino Zuazo Ugalde, arquitecto de renombre, tras ver los dibujos iniciales del restaurante Luciano, le propone que realice los frescos del Frontón de Recoletos en Madrid. Aranoa acepta el proyecto

al tiempo que va diseñando la decoración que el arquitecto Galíndez le había encargado para la compañía de Seguros “La Aurora Polar” en Bilbao.

Mientras ejecuta la obra de las bóvedas del Frontón de Recoletos y los diseños de las pinturas murales de la futura estación del norte de Bilbao, Zuazo, de nuevo, le pide presupuesto para la decoración total de los Nuevos Ministerios en el Paseo de la Castellana, “*una obra para toda la vida*”(28) según la califica el hijo del pintor, Juanjo Aranoa.

Pero estalla la Guerra Civil y tiene que marchar a Francia. Implicado en un controvertido suceso se verá perseguido hasta que con ayuda de salvoconductos y cartas de cargos republicanos logra llegar a Barcelona y desde El Prat pasar la frontera instalándose finalmente en Bayona donde le esperaba su familia. Una vez allí continúa trabajando, alternando su tiempo entre Iparralde y París. Es la época de los frescos del restaurante Zatoste de París, previos a la exposición en la misma ciudad de su Cuarto Vía-Crucis (Col. García-Urriaga, México), de la participación en Eresoinka y la Muestra de Arte Vasco que recorre Europa, retratos etc. pero comienza la Segunda Guerra Mundial. En 1940 retorna a Bilbao donde continúa con trabajos que dejó inacabados por el golpe militar aunque como confiesa en su autobiografía “*sigo soportando una fuerte crisis en mi camino como pintor que comenzara en 1936*”(29).

A esta crisis se le añade la inconformidad con el franquismo que varias veces le pretende como valor del nuevo Régimen “*Lequerica pensaba que mi padre por ser católico era franquista*”(28) pero el trato recibido por su madre a mano de los golpistas, la incautación de bienes de su mujer, la desaparición de su hermano Eduardo, gudari preso, su sentir nacionalista vasco, unido al acoso sufrido por rechazar los encargos franquistas, le hacen exiliarse definitivamente en 1941 a Argentina con su mujer y sus cinco hijos.

“Mi padre se exilió porque quiso” explica Juanjo de Aranoa y Plazaola que, en su trabajo sobre el gran éxodo del Arte Vasco producido por el Golpe militar de 1936, le incluye en el grupo de “los que no regresaron” junto con Arteta, Tellaeché,

Kaperotxipi, a pesar de sus constantes viajes posteriores “Aranoa pertenece a ese grupo del “trastierro” que habiendo tenido que abandonar el país por la situación, triunfaron en el lugar de acogida”(31).

Durante diez años sigue trabajando y exponiendo sin cesar, retratos, Vía-Crucis que son exhibidos en Montevideo, Nueva York, Buenos Aires. “*Realizó aquí (Argentina) una de sus obras de mayor aliento y categoría. Me refiero a su celebrado “Calvario” que causó sensación...Aranoa da en este la muestra de lo que tendría que ser el arte religioso en las iglesias*”(27).

Su visión cristiana de la vida le hizo concentrarse en el tema de la Pasión de Cristo y sobre el Vía-Crucis dejó cinco versiones cuya comparación revela bien su trayectoria estilística. Su lenguaje se va simplificando y desde una primera interpretación en la pintura de planos parece relacionarse con la veleidad neocubista, común en nuestros artistas jóvenes de los años 30, va pasando a cierto manierismo expresionista para terminar en un estilo sintético al que somete la figura humana: retratos y personajes sagrados. Ellos consagran a Aranoa como uno de los maestros más personales y auténticos de su generación”(31).

En 1944 se aleja de la ciudad “mastodonte” de Buenos Aires y busca sosiego en Los Olivos, estableciendo allí su hogar.

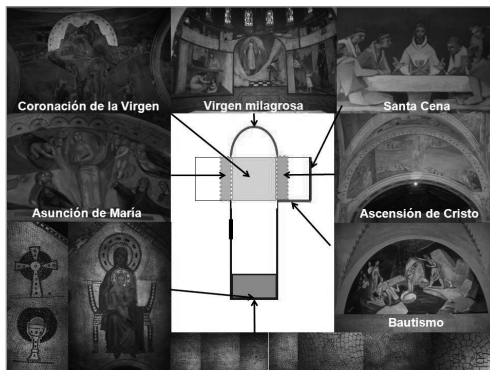
Cinco años después ingresa por un problema vascular en un hospital de Nueva York permaneciendo allí 7 meses que aprovecha para proyectar los murales del mismo pero “*continúa mi crisis como pintor acentuada por mi grave estado de salud. Mis logros como retratista los consigo por mis conocimientos de dibujo, composición y expresión, nada más*”(29).

Parece que todo ello le lleva a decidir pasados dos años, volver a Bilbao “con ánimo de reponerme”. Instala su estudio en la Torre de Ercilla de Bermeo que alterna con la Cofradía de Pescadores, donde continúa afrontando sus numerosos encargos caracterizados en este momento por la temática vasca, más dulce, melancólica “obras deliciosas que, le consagran como un gran maestro de la pintura vasca”(31).

En esta última época son constantes sus viajes de Argentina a Euskal Herria donde expone por última vez en Bilbao en la sala Arte en 1972. *“Aún recuerdo el interés que ambas muestras tuvieron. Hasta entonces no había visto nada parecido. La gente se arremolinaba en el exterior delante del local aún cerrado para ser los primeros -quiero creer- en contemplar las nuevas pinturas del maestro Aranoa y no para especular con su obra*(34).

Un año después fallece en Olivos (Argentina).

4. Programa iconográfico de la capilla del Hospital Zaldibar²



La capilla del Hospital de Zaldibar acoge en sus muros una de las obras de Juan de Aranoa más desconocidas (y escondidas), y quizás por ello, más digna de admirar. Por su planta de cruz latina se puede hacer un recorrido, casi a modo de catequesis, por episodios de la tradición cristiana, más concretamente, del Nuevo Testamento (los *Evangelios* y los *Hechos de los Apóstoles*), y se le suman escenas que la piedad popular aportó a la iconografía cristiana.

Más concretamente, el programa recoge la infancia de Cristo (por tanto, parte de la vida de la Virgen María), su vida pública y la que es conocida como la Pasión, que son los momentos desde la Santa Cena hasta su Resurrección.

La exposición de los temas se realiza en el ábside, en el crucero, donde aparecen historiados; el

arco triunfal, la bóveda y los “tímpanos” de los dos arcos que dan acceso a los brazos del transepto; el brazo derecho del transepto; el coro y los muros de la nave. El espacio del brazo izquierdo del transepto queda sin escenas que lo decoren y lo cubre un artesonado con motivos geométricos pintados.

Y se debe mencionar un hecho: la decoración pictórica de la capilla no tuvo como protagonista sólo a Juan de Aranoa, sino que su hijo y su nieto, Juanjo y Patxi, respectivamente, siguieron con la obra del primero, realizando cada uno una escena en uno de los brazos de la capilla de Zaldibar.

Ábside

Las escenas del ábside, en cuarto de esfera, se disponen cada una dentro de un marco pintado. La imagen central es de la *Virgen Milagrosa*, muy venerada por las Hijas de la Caridad, congregación a la que pertenecían las monjas que se hallaban en el hospital. Esta comunidad fue fundada en Francia en 1830, y uno de los episodios de su historia narra que a la joven novicia Catalina Labouré se le apareció la Virgen en tres ocasiones en la capilla del convento en París. En una de estas apariciones, la Virgen portaba unos anillos cubiertos de piedras preciosas que despedían destellos de luz.

La indumentaria de la Virgen es la canónica, vestido blanco y manto azul. De sus manos emanan rayos de luz y se inclinan hacia la tierra en actitud maternal. Mira hacia abajo, a Catalina, quien viste el hábito azul y la blanca cofia de la orden, reminiscencia de los antiguos trajes que usaban las campesinas. La joven mira hacia arriba, y junta las manos a la altura del pecho en actitud de oración. Una forma ovalada rodea a la Virgen. Se aprecian unas escaleras y el suelo es ajedrezado, dando contraste de color y creando perspectiva.

A la izquierda del ábside, una escena de la infancia de Jesús. Es un momento de la vida doméstica, las figuras están en el taller de carpintero de José. Es un instante cotidiano: María de cuclillas dando de comer a Jesús, que está en el suelo, mientras José está trabajando. Es conocida como la “Trinidad terrenal”. Pero no es sólo eso, es la prefiguración de la muerte de Cristo, ya que las herramientas asociadas al trabajo de José se

² Para la realización de este apartado se ha utilizado las siguientes referencias bibliográficas: (35)(36)(37)(38)(39)(40)(41)(42)(43)(44)(45)(23)

relacionan con elementos de la Pasión (madera para la cruz, clavos, martillo, escalera...).

Un ventanal abre el campo de visión y se ve, fuera, la silueta de un hombre. Dentro del taller, por el lateral izquierdo, asoma una mujer, que podría ser Isabel, madre de San Juan Bautista.

A la derecha del ábside, la representación de *los Santos Parientes*. Es un retrato familiar. Según una tradición apócrifa, Ana, la madre de la Virgen, estuvo casada en tres ocasiones: de cada matrimonio tuvo una hija, todas llamadas María, y tuvo siete nietos. Parece que en esta escena están representados las cuatro mujeres, los niños y José.

Se abre el espacio y una figura sobre un asno sube una colina, es la escena de la *Huida a Egipto*. Durante el primer año de vida de Jesús, Herodes el Grande ordena matar a todos los niños menores de dos años de Belén, ya que uno de estos estaba destinado a ser “rey de los judíos”, y tuvo miedo que ello significara su derrocamiento. Un ángel se le había aparecido a José en sueños y le avisó del peligro que corrían, así que partieron hacia Egipto, donde permanecieron hasta la muerte del monarca.

En la franja superior izquierda elementos que aluden a la eucaristía y a los ritos propios de la misa: una hogaza de pan, cáliz, dos libros y una partitura. Todo sobre una mesa con mantel blanco (referencia a la de la Santa Cena y al altar). En el lado derecho, y también sobre una mesa con mantel, un cordero -clara prefiguración del sacrificio de Cristo y atributo de las personificaciones de la amabilidad, inocencia, paciencia y humildad-. Además, es una de las representaciones más antiguas de Cristo desde el arte Paleocristiano. Se suman un tintero con una pluma, otra partitura y, un elemento curioso: Aranoa apoya un libro verticalmente y lo abre por una de sus páginas, donde se puede leer: “*1928ko, semendiya'ren 16 garenian asitako lana. Aranoa*” (“*Trabajo comenzado el 16 de noviembre de 1928. Aranoa*”).

En la franja central, cuatro corderos suben una pendiente. En la esquina de la izquierda, la puerta de Jerusalén. En la parte inferior del ábside y, a modo de friso, seis angelotes, unos portan

instrumentos (flauta, lira), otros aparecen en una actitud distendida (brazos cruzados, cabeza apoyada en la mano). Cada uno enmarcado en un cuadrilátero y, en el marco central, la imagen de *San Miguel arcángel con el dragón*. Es el defensor de la Iglesia y jefe de los soldados celestiales, lleva escudo y siempre se representa alado. En algunas exégesis bíblicas se le identifica con Cristo. Con su lanza mata al dragón, que representa al Mal.

El **arco triunfal** enmarca el altar y separa la nave del ábside. Está formado por tres arquivoltas: la exterior con decoraciones de tipo geométrico, la central está historiada, y las dos descansan sobre columnas sin capitel, y cuyo fuste está formado por figuras humanas pintadas en el muro que portan un libro y llevan una aureola; y la interior “*sobre dos columnas, (...) de piedra arenisca, está tallada con motivos de taqueado, y los capiteles de las dos columnas, con motivos vegetales*”⁽¹⁹⁾.

En la rosca central se ve una síntesis de la vida de Cristo, son los *Misterios Gozosos* y los *Dolorosos* del Santo Rosario. Las escenas se presentan como si fuesen las dovelas del arco, pero no aparecen separadas como tal, sino que los propios personajes cierran cada episodio.

La primera escena es la *Anunciación*: el arcángel Gabriel anuncia a María que va a ser la madre del Mesías. Ella aparece de pie, con las manos unidas a la altura del pecho, en señal de aceptación.

El arcángel está sobre una piedra, levanta una mano casi como si estuviera declamando, dando más suntuosidad al momento, y para remarcar que lo que dice es mensaje de Dios.

La Visitación: momento en que la Virgen, embarazada, visita a su prima Isabel que, a su vez, está embarazada de San Juan Bautista.

Natividad: la Virgen acuesta a Jesús en el pesebre, prefigurando la mesa de la Santa Cena. Les acompañan José y un ángel, y un buey calienta con su aliento al pequeño.

Presentación de Jesús en el templo: María y José llevan al Niño para ser consagrado a Dios. Al mismo tiempo, también es el rito de la purificación de la madre. La escena tiene lugar en el templo

construido por Salomón en Jerusalén, pero aquí sólo se aprecia un altar. Las figuras centrales son María y el sacerdote Simeón, quien coge al Niño. Junto a María está José, y detrás del sacerdote la profetisa Ana. Es un momento importante porque es el primer reconocimiento de Jesús como el Mesías, ya que a Simeón se le había prometido que no moriría sin verlo. Pero a la alegría de la llegada del Salvador se une el triste vaticinio del dolor de María.

Jesús entre los doctores: la escena es en el mismo templo, pero Jesús tiene ya 12 años. Fue a esa edad cuando acompañó a María y a José a Jerusalén con motivo de la celebración de la Pascua. En el camino de regreso vieron que Jesús había desaparecido y lo encontraron en la ciudad, en el templo, debatiendo con los escribas judíos. Jesús enumera con los dedos sus argumentos. María y José justo aparecen por un lateral. Es el primer ejemplo de las enseñanzas de Cristo.

Agonía en el huerto: después de la Santa Cena y antes de su detención, Jesús se retiró al monte de los Olivos a rezar. Vive un combate espiritual, ya que su lado humano teme el sufrimiento que le espera, pero, por el contrario, su lado divino le da fuerza (“agon” en griego significa “lucha”). Jesús está de rodillas sobre una roca, y un ángel le ofrece un cáliz y le consuela.

Flagelación de Cristo: Poncio Pilato, gobernador de Judea, ordena que lo flagelen, poco antes de que lo crucifiquen. Cristo aparece de frente, atado a un balaustre. Lleva el manto de pureza o *perizonio*, en este caso, igual que sus verdugos. Está más agachado, sufriendo. Aranoa coloca a un verdugo de espaldas, cerrando el círculo que forman. Es una escena que denota movimiento, le están azotando con varas de abedul, pero es un instante parado.

El siguiente episodio y preludeo del camino al Calvario es la *Coronación de espinas*: los soldados de Pilato visten a Jesús con una túnica roja, una corona de espino y le ponen una caña a modo de cetro. Uno le va a golpear en la cabeza y otro se arrodilla. Le rinden “homenaje” como rey de los judíos. Se están burlando de él.

Camino del Calvario: Jesús porta la cruz camino de su muerte. Hay una “inconexión” porque no

viste la túnica roja con la que fue “coronado” y que luego se disputarán los soldados.

Calvario: popularmente se llama así a la escena que muestra a Cristo crucificado y, a ambos lados, a María y San Juan Evangelista. Calvario o Gólgota es el nombre del monte donde fue crucificado. En ambos casos, etimológicamente significa “lugar de la calavera” (uno en latín y otro en arameo), ya que según la tradición este lugar fue el lugar de enterramiento de Adán. De ahí que muchos artistas opten por colocar un cráneo bajo la cruz, que sería el del primer hombre y tendría como significado la redención de éste.

Crucero

En la zona del crucero, la bóveda central, de tipo vaída, acoge la Coronación de la Virgen. Es el momento en el que se reconoce como “reina” del cielo a ésta, a continuación de la Asunción. Es una ceremonia celestial presidida por Dios Padre y por Cristo. María es coronada por estos en presencia de ángeles, el pueblo y el Espíritu Santo.

El escenario es rocoso, una escalera de piedra se bifurca y por ella ascienden las gentes del pueblo, invitados por un ángel. Ancianos, jóvenes y niños quieren presenciar este momento, y cada uno actúa de diferente manera: unos señalan la escena, otros hablan, ponen cara de asombro, o rezan; incluso un joven nos mira y nos saluda (es el elemento de enlace, a la manera barroca).



En la cima, María, vestida lujosamente con un manto azul y un velo, está arrodillada ante Dios Padre y Cristo, y ya ha sido coronada. El Hijo está sentado y acaba de colocar la corona a la Virgen, por ello sus manos todavía permanecen en el aire. Dios Padre está de pie y abre los brazos en señal



de bendición. En la cúspide, el Espíritu Santo en forma de paloma, que es el vértice. María está un poco más abajo que la Trinidad, pero el esquema que componen forma una clara unidad cuatripartita. Un nimbo formado por teselas plateadas pintadas, dando un toque bizantino, les rodea.

En el fondo oscuro se intuyen también personajes que presencian la escena. Se arrodillan, señalan, rezan. La mayoría de los rostros aparecen apenas esbozados, ya que Aranoa da más importancia a los tres personajes principales.

El “tímpano” del arco que da paso al brazo derecho de la planta aloja la representación de la Asunción de María. Es el momento en que ésta es subida al cielo, tres días después de su muerte. La Virgen sale de la tumba y los ángeles la llevan al cielo. Por ello, hay dos partes diferenciadas: la tierra, con los apóstoles que ven cómo María es ascendida; y el cielo, la parte superior, donde están los angelotes que la suben.

A su muerte tendría más de 70 años, pero es común desde siempre representarla joven. Hay un personaje sobre el sepulcro, que se apoya sobre él sin fuerza y que ve cómo ascienden a la Virgen. Viste túnicas negruzcas y su tez es grisácea, como sin vida. Podría ser el cuerpo de María que ve cómo asciende su alma, pero varios textos explican que subió en cuerpo y alma. Aranoa, junto con este personaje ambiguo, coloca a trece personajes masculinos, que portan túnicas y que se supone son los apóstoles, que fueron quienes presenciaron el momento. Pero se debe entender que once personajes son los apóstoles (ya que Tomás faltó), y se desconoce quiénes son los otros dos.

María porta el manto azul y la túnica blanca, mira al cielo, que es a donde se dirige, y un halo dorado la empieza rodear. Es otro de los pasajes que enaltece la figura de María, que siempre está en paralelo con todas las escenas de glorificación de Jesús. Por ello, en el “tímpano” opuesto se encuentra la escena de la Ascensión de Cristo.

Pentecostés: se encuentra sobre la escena de la Asunción, pero en una zona de transición entre la bóveda y el “tímpano”, y está paralelo al suelo.

Tras la muerte de Jesús los apóstoles tomaron la costumbre de reunirse en una casa de Jerusalén.

Estos habían vuelto a ser doce después de elegir a Matías como sustituto de Judas. En uno de estos encuentros -en el que participó la Virgen-, el día de la festividad judía del Pentecostés se les manifestó el Espíritu Santo, que les otorgó la facultad de expresarse en todas las lenguas del mundo.

Todos los personajes están sentados sobre un banco de piedra. Hay dos grupos de tres -cada uno en un extremo-. Los demás participantes están espaciados, adoptando cada uno una actitud diferente y manifestándolo con sus manos y brazos. En el centro, una figura con túnica blanca cuyo rostro no se ve muy bien, pero, por ser más esbelta que las demás figuras y por los frunces a la altura del pecho en la ropa, se puede deducir que se trata de un personaje femenino. Por lo demás, el Espíritu Santo sobre su cabeza y la ausencia de una mesa, confirmarían que se trata de este pasaje reflejado en los *Evangelios* y en los *Hechos de los Apóstoles*.

Resurrección: está en el lado opuesto del Pentecostés y en la misma disposición. Aranoa opta por una de las dos maneras que hay de representar la Resurrección: Cristo emerge de la tumba, una luz dorada lo rodea y su gesto de brazos abiertos reproduce la posición en la cruz, pendiendo de ellos el sudario. Los soldados, que estaban de guardia para que su cuerpo no fuera robado, se despiertan sorprendidos, con gran estupor. Es un momento de gran intensidad, donde se adoptan poses un poco retorcidas, *miguelangelescas* y, por extensión, recuerdan al Greco y su *Laocoonte* (deudor también de Miguel Ángel). Los personajes se adaptan al marco y el artista crea perspectiva: al fondo, Jesús saliendo del sepulcro, siendo los soldados de dimensiones más grandes, ya que están más cercanos. Aranoa calza a uno de estos con unas albarcas, quizás para hacerlo más próximo al espectador.

Ascensión: bajo la Resurrección. Como en la Asunción, la representación del cielo y la tierra. Ocurrió cuarenta días después de su resurrección, en el Monte de los Olivos. Con su mano izquierda bendice a sus discípulos. En su costado derecho se aprecia la herida producida por la lanza del soldado Longinos, quien trataba de confirmar su muerte. Le rodea una luz dorada que ilumina la escena.

En la tierra, gentes del pueblo -entre los que estarán los Apóstoles-, cuya apariencia está ligada al estereotipo creado por el costumbrismo vasco en pintura. Algunos rostros están muy trabajados(19), como el del hombre en medio de otros dos en la parte izquierda, que están a un lado de un tronco quemado. En la iconografía, el árbol seco alude al destino de aquellos que rechazan el Bautismo.

La disposición de su cuerpo y la perspectiva están uniendo la tierra y el cielo. Aquí, arriba, a la izquierda de la composición, le esperan hombres y mujeres. A la derecha, un animado grupo rodea y admira a un “apolo” que toca la lira y, un poco más apartada, una mujer se arrodilla y, orando, mira a Cristo. No está claro a qué se refiere, puede hacer alusión a que, se sigue o la razón o la fe -a la manera que ya Rafael lo dispuso en las “*Estancias Vaticanas*”-.

Brazo derecho del transepto

Los muros de esta zona de la capilla fueron realizados en los años 80 del siglo XX por el hijo y el nieto de Juan de Aranoa. En la pared opuesta al ventanuco, Patxi Aranoa representa el Bautismo de Jesús. Cristo fue bautizado en el río Jordán por San Juan Bautista. San Marcos relata cómo “*acudía toda la provincia de Judea y todos los de Jerusalén*” a ser bautizados por San Juan. En este caso, todos los que esperan en la orilla son mujeres y niños. Una está de espaldas, semidesnuda, sentada sobre una piedra, mientras que otra es ayudada a desvestirse, ya que despojarse de las vestiduras simboliza la elección de dejar atrás la vida anterior para entrar en una nueva dimensión existencial.

Al mismo tiempo, desde el otro lado de la orilla, San Juan bautiza con una vasija poco profunda a Cristo, quien está arrodillado juntando las manos a la altura del pecho en señal de aceptación. Lleva un paño enrollado a la cintura y sobre su cabeza vuela la paloma, ya que es el momento en el que el cielo se abre y el Espíritu Santo baja sobre él.

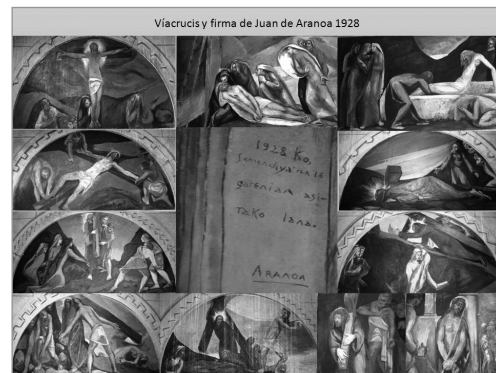
El marco de representación es rocoso, cerrando el espacio dos grandes piedras al fondo. La escena es oscura, pero equilibrada por la claridad de las blancas piedras. Pero lo más curioso es la introducción de cuatro soldados tras una de

estas rocas. Portan lanzas y uniformes y el conocido como “casco checo”. Es como si estuvieran protegiendo este momento, o a la Religión en su conjunto, de algún “enemigo” que se aproxima.

Juanjo de Aranoa se encarga de la representación de la Santa Cena, erróneamente conocida como “la última”, ya que ésta fue la que se celebró en Emaús con dos de sus discípulos, una vez resucitado.

Es el momento dramático del anuncio de la traición de Judas, con las diferentes reacciones de los apóstoles conmovidos ante la revelación. La mesa se ha transformado en un altar sobre el cual está dispuesto el cáliz para el vino. Judas está a punto de salir de la estancia, mientras un apóstol le señala. Se está separando del grupo y sostiene en su mano el saquito con las monedas que le han pagado por su traición. Jesús está en el centro, bendiciendo el vino y con rostro sereno. Al lado izquierdo, un muchacho les sirve en la mesa. Al fondo, dos paneles que abren el espacio y a través de los cuales se ven arquitecturas y paisaje. En la parte superior, una cruz latina preside la estancia.

Vía Crucis



Hace referencia al camino que hizo Jesús hasta el Calvario portando la cruz, y configura sus últimos momentos terrenales. Puede denominarse también las “Estaciones de la cruz” o la “Vía Dolorosa”. En los Evangelios, el relato no tiene una gran extensión, por ello llama la atención la tremenda desproporción entre las fuentes y la gran profusión que ha tenido en la iconografía.



Está compuesto por catorce imágenes: Jesús condenado a morir, acepta la cruz, cae por primera vez, encuentra a su madre la Virgen, es ayudado por Simón el Cireneo a llevar la cruz, Verónica limpia su rostro, cae por segunda vez, consuela a las mujeres de Jerusalén, cae por tercera vez, es despojado de sus vestiduras, es clavado en la cruz, muere en la cruz en medio de los dos ladrones, es bajado de la cruz y puesto en brazos de María; Jesús es sepultado.

La disposición del Vía Crucis en Zaldibar comienza a un lado de la puerta de entrada (en un lateral de la nave), y continúa por los muros, pasando por debajo del coro y terminando otra vez en la nave. Es la pintura más expresionista de la capilla. Aranoa aquí recuerda al Greco y a Goya, dos estandartes del expresionismo. Lo que quiere decir es que predomina la visión interior del artista y no la plasmación de una realidad (impresión). Es la primacía de la expresión de sentimientos.

Crea un espacio arquitectónico simulado, ya que inventa unos muros de sillería y resalta las escenas con marcos con decoraciones geométricas y vegetales. Pinta en registros arquitectónicos: es la pintura “*en cuadratura*” que Miguel Ángel usó en el techo de la *Capilla Sixtina*. Los marcos en la nave son de forma cuadrangular, sin embargo, debajo del coro tienen forma semicircular. Además, en la zona de la nave finge una sucesión de modillones o canecillos. En estos, reproduce los elementos asociados a la Pasión de Cristo, las conocidas como “*Arma Christi*”: escalera, corona de espinas, martillo, clavos, los dados con los que los soldados se sortearon sus prendas, cáliz, ramas de olivo, una cruz... También rostros, un cordero, y una mano.

En el *episodio VI*, Verónica limpia el rostro de Jesús y, al hacerlo, en el paño se queda marcada la “verdadera imagen”, la “*veron-icon*”. Finalmente el atributo dio el nombre a esta mujer.

Episodio XII, Crucifixión: Cristo clavado con cuatro clavos en una cruz latina. Cabeza hacia atrás, mira al cielo, todavía está vivo pero ya agonizando, boca entreabierta. Viste únicamente el paño de pureza, triangular, y está coronado de espinas. Sus piernas hacen un ligero *contrapposto*. El paisaje es oscuro, tenebroso,

la luz viene de su aureola dorada. La Virgen está a su derecha y le besa las piernas. Un hombre, y dos figuras que parecen dos mujeres, admiran la escena, horrorizados.

Episodio XIII, escena que combina varios episodios: el Descendimiento de Jesús de la cruz, llanto sobre Cristo muerto y la Piedad. Ya han bajado a Jesús de la cruz y su cuerpo es el que reúne a todas las figuras: María lo sostiene en su regazo y le besa el rostro. Han extendido su cuerpo sobre una sábana de lino (la que será la “*Sábana Santa*”), que ha llevado José de Arimatea, un hombre rico y poderoso seguidor de Jesús que se lamenta con las manos en la cabeza; una mujer junta las manos en oración y otra está de pie junto a los pies de Cristo. Están reunidos en la base de la cruz y todavía permanece la escalera por la que lo han descendido, formando ésta parte de la iconografía de la Pasión, pero también hace referencia a la ascensión al Paraíso.

En la versión más rigurosa del tema se reunirían alrededor siete personajes: la Virgen, José de Arimatea, Nicodemo, San Juan Evangelista, las dos hermanas de la Virgen (también de nombre María) y Magdalena; aquí hay seis.

La imagen conocida como la Piedad es el instante en el que la Virgen es consciente de la muerte de su hijo. Es un momento íntimo, de despedida y de desesperación contenida. Es una iconografía fruto del sentimiento popular, a la que no hace referencia ningún pasaje evangélico ni los *Apócrifos*. En Zaldibar no es una escena aislada, sino que se combina con las otras dos.

Entierro de Cristo, *episodio XIV*: tuvo lugar en un sepulcro excavado en la roca, próximo al Calvario, propiedad de José de Arimatea. Éste sostiene el cuerpo por la espalda y Nicodemo por los pies, mientras lo introducen en la tumba. Magdalena está arrodillada, con el pelo suelto y las manos en la cara, lamentándose. María está de pie junto a una de sus hermanas y a un hombre, que se supone es San Juan, aunque suele estar representado como un hombre joven.

Coro

En el coro, Aranoa recrea un ambiente totalmente *bizantino*. Vuelve a la tradición de las igle-

sias bizantinas, con sus muros ricamente ornamentados con colores vivos y mucha presencia de dorados, recuperando la técnica del mosaico, aunque ésta sea figurada. Sin duda podría ser un recuerdo de su viaje al norte de Italia y de sus iglesias decoradas con mosaicos.

Preside el espacio una imagen de la Virgen con el Niño, un guiño a la imagen medieval de la Andra Mari de Zaldibar, pero esta vez con un toque totalmente oriental. Esta fue la primera titularidad que se ideó para la capilla, pero su advocación final fue para la Virgen Milagrosa. *“Resulta un tanto extraño, que habiendo sido proyectado dedicar la titularidad de la capilla a la Andra Mari de Zaldibar (...), al final se pusiera bajo la advocación de la Virgen Milagrosa (...). ¿Se puede pensar (...) que la imagen románica [de la Andra Mari de Zaldibar] no resultaba del agrado de la Comunidad de las Hijas de la Caridad, y que optaron o influyeron para cambiarla (...)?”*(19)

La Virgen sostiene al Niño en su regazo, se sitúan frontalmente al espectador y lo miran. Su expresión es atemporal, casi ausente, serena. Ella apoya su mano izquierda sobre las piernas del pequeño, como protegiéndolo: es una comunicación muy sutil entre madre e hijo, un pequeño gesto, algo que transmite solemnidad. Están sentados sobre una cátedra, cuya forma y elementos decorativos la caracterizan como un trono.

La Virgen viste túnica azul y manto púrpura que prefigura la Pasión de Cristo. Su rostro es alargado, pero no afilado, sus ojos almendrados y su mano delicada. Los pliegues de sus ropajes caen con peso sobre su cuerpo y su figura se intuye fuerte: María es la intercesora entre Dios y los hombres, además, acoge en su seno al futuro redentor. Es la *Virgen Kiriótissa* bizantina -María como madre del Señor- que es difundida a Occidente a través del arte románico.

El Niño posee rasgos redondeados, haciendo un gracioso gesto con la mano izquierda, mientras la derecha la apoya sobre un libro que hace alusión a los textos sagrados. Los dos portan un nimbo dorado con piedras preciosas. Aranoa no imita el mosaico en las dos figuras ni en la representación de la cátedra.

A sus lados, un cáliz y una cruz. Además, en esta zona del coro, semiescondidos, Aranoa, a través de sus particulares “teselas”, coloca figuras como: barcos, una mano en actitud de bendecir, el escudo de Bizkaia, el rostro de un ángel, una casa, y una campana, Cristo muerto, un rostro coronado, un cáliz, un toro, un águila, Cristo con los brazos en cruz, un elefante, un búho, una cruz patada, un pez, una paloma, y un cordero. Son símbolos que hacen referencia a la Iglesia, a la eucaristía, a la Pasión de Cristo. También son imágenes figurativas de Cristo, y la representación del Tetramorfos (los símbolos de los cuatro evangelistas: ángel, toro, águila y buey), además de elementos que hacen alusión a Bizkaia (barcos, escudo).

A esta capilla de Zaldibar se la denomina neorrománica. Pictóricamente y estilísticamente hay elementos que corroboran esto: la tendencia a las formas geométricas y a la abstracción, el hecho de que casi toda la capilla esté decorada, ya que no se consideraba terminada una obra si no estaba ricamente decorada; Aranoa simula en la nave y en el brazo izquierdo del transepto un efecto arquitectónico con la pintura -algo que se hacía en el Románico-, realizando una incisión sobre la cal para simular sillares, lo que daba al interior de los templos un aspecto más lujoso.

Todo esto, además de la técnica al fresco, que requiere gran destreza y capacidad. Es de una resistencia y durabilidad incomparables, siempre que se cumplan los requisitos de aplicación y posterior preservación, ya que el pigmento que se aplica no forma una película sobre el soporte, sino que queda perfectamente integrado en él. El proceso de cohesión de la pintura es una reacción denominada “proceso de carbonatación”.

Se debe hacer un esquema previo sobre la composición que se va a realizar, porque la pintura se aplica sobre el paramento húmedo, lo que deja al artista un máximo de 5 ó 6 horas para trabajar en ese espacio delimitado (también llamado “*jornada*”). Hay que organizar los límites de estas zonas para que no se noten las juntas entre ellas. El hecho de que haya que remarcar las figuras influye en el estilo, que es de línea marcada, y también influye en los colores, los cuales aclaran al secar. Además, es una técnica que apenas permite correcciones.



Juan de Aranoa, antes de realizar su obra en Zaldibar, estudió varios años en París, centro de la modernidad artística desde finales del siglo XIX, y también viajó por el norte de Italia, donde admiraría los frescos renacentistas. Esto es algo que sin duda le dejó huella. Los pintores vascos que viajaron a la capital francesa en estos años contemplan, a través de los ojos de otros artistas, la tradición artística hispana. Ven la fascinación que existía por Velázquez, el Greco y Goya. Pero también conocen la obra de pintores franceses como Cézanne, quien también le influye. Conoce el clasicismo español pero crece en la modernidad artística.

Del Greco adquiere el modo sintético de representar los fondos de su etapa final, su división de las escenas en mundo terrenal y celestial, y la luz espectral vista en algunos casos en Zaldibar. El ambiente oscuro y tenebroso del Vía Crucis y los rostros grotescos son reminiscencias de las *Pinturas Negras* de Goya. De Cézanne, su idea de primitivismo, su *afacetamiento*. Y no se debe olvidar a su maestro Aurelio Arteta, quien también estuvo en París. Para éste, lo popular trasciende para crear un mensaje universal; crea “tipos vascos”, pero que pueden representar a cualquiera. Esto también lo aplica Aranoa, quien coloca estos tipos en escenas religiosas y los convierte en absolutos. Juan aprende de su mentor la técnica del fresco, quien, a su vez, la aprendió de Manuel Losada.

Es, por tanto, un pintor que recoge toda una tradición artística, sabe asimilar toda esa influencia, recogerla y crear un estilo personal. Y es que, como escribía F. García Ezpeleta: “*Juan de Aranoa significa uno de los nombres más meritorios de nuestra más meritoria generación pictórica*”.

Bibliografía

1. Presidencia del Gobierno Vasco. Ley 7/1990 de 3 de julio, de Patrimonio Cultural Vasco.
2. Ayuntamiento de la Anteiglesia de Zaldibar. Descripción del término municipal de Zaldibar [Internet]. Ayuntamiento de la Anteiglesia de Zaldibar. [cited 2012 Sep 25]. Available from: <http://www.zaldibar.org/ES-ES/TURISTAS/Paginas/default.aspx>
3. Foro-Ciudad. Población de Zaldibar 2011 [Internet]. [cited 2012 Sep 25]. Available from: <http://www.foro-ciudad.com/vizcaya/zaldibar/mensaje-9450509.html>
4. Balendin Lasuen Solozabal. Zaldibarko bainuetxeak - Balnearios de Zaldibar. Zaldibar: Ayuntamiento de la anteiglesia de Zaldibar;
5. Azorín (José Augusto Trinidad Martínez Ruiz). En Zaldibar un balneario aristocrático. ABC. Madrid; 1905 Jul 8; 3-4.
6. Antonio Villanueva Edo. La asistencia psiquiátrica en Vizcaya. Norte de Salud Mental. 2004;(19):71-82.
7. Dr. Hueto. Informe del Dr. Hueto en respuesta a la solicitud presentada por el Director del balneario ante la Dirección General de Sanidad. Caja 597 expediente 106 1922: Diputación Foral de Bizkaia; 1922 Oct.
8. Discusiones para la construcción de un nuevo manicomio. ABC. Edición de la mañana. Madrid; 1918 Nov 28; 17.
9. Comisión de Fomento. Orden para que los técnico (arquitecto y director del manicomio) se trasladen a Zaldibar en visita de inspección. Caja 597 expediente 106 1922: Diputación Foral de Bizkaia; 1922 Jan.
10. Diego de Basterra y Dr. Hueto. Informe de la visita realizada a Zaldibar por el arquitecto y el director del manicomio. Caja 597 expediente 106 1922: Diputación Foral de Bizkaia; 1922 May.
11. Diputación provincial. Adquisición del balneario. El Sol. Madrid; 1922 Nov 5; 3.
12. Susana Manso. Comunicación de Susana Manso a la Sociedad Explotadora del Balneario de Zaldibar de la venta. 1922.
13. José Ramón de Basterra. Informe. del comisionado, Jose Ramón de Basterra, por parte de la Diputación para que se acerque al Gobierno Civil para examinar la denuncia interpuesta por Saturnino Marote. Caja 597 expediente 106 1922: Diputación Foral de Bizkaia; 1922 Oct.
14. H. Rodríguez Pinilla. El balneario de Zaldibar se transforma en manicomio. El Sol [Internet]. Madrid; 1922 Jul 21; Available

- from: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000258289&page=3&search=%2balnario+de+zaldivar%22+diputacion+provincial&lang=es>
15. Gobierno Civil. Comunicación del Gobierno Civil sobre la resolución de evitar la conversión en manicomio. 1923.
 16. Euskonews. Diego de Basterra [Internet]. [cited 2012 Sep 15]. Available from: <http://www.euskonews.com/o484zkb/efem48403es.html>
 17. Gómez, Ana Julia. La arquitectura neovasca y su aportación a las viviendas de casas baratas. *Zainak*. 23, 2003, 351-376. 2003; 23:351-76.
 18. Oscar Martínez Azumendi. Wenceslao López Albo. *Norte de Salud Mental*. 2003;(16):67-71.
 19. Balendin Lasuen Solozabal. Zaldibarko kapera neorromanikoa - Capilla neorrománica de Zaldibar. Zaldibar. Zaldibar: Ayuntamiento de la anteiglesia de Zaldibar; 2002.
 20. Diego de Basterra. Memoria explicativa de la construcción de la capilla neorrománica de Zaldibar. caja 669 expediente 139 - 1925; 1925 May.
 21. Wikipedia. Arte románico en Castilla y León [Internet]. Wikipedia. 2012 [cited 2012 Sep 25]. Available from: http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_rom%C3%A1nico_en_Castilla_y_Le%C3%B3n
 22. Resurrección María de Azkue. Respuesta de Resurrección María de Azkue a la Diputación sobre el texto en Euskera del dintel. 1926.
 23. Bilboko Arte Ederren Museoa / Museo de Bellas Artes de Bilbao. ARTEDER base de datos de Arte Vasco [Internet]. ARTEDER. o [cited 2012 Jan 11]. Available from: http://www.bd-arteder.com/cgi-bin/BRSCGI?CMD=VERDOC&BASE=ARTI&PIECE={ARTI}&DOCR=45&SORT=APE1,APE2,NOMB,PSEU&SEC=BB_CAS&SEPARADOR=&&IAPE='A'
 24. Galería Windsor. Folleto de la exposición sobre Juan de Aranoa, 1901-1973. Bilbao: Galería Windsor; 1978.
 25. Chavarri Raúl. *Maestros de la pintura vasca*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, D.L.; 1973.
 26. Encina, Juan de la: *Pintores Vascos: comentarios sueltos (1906-1941)*. Bilbao: El Tilo; 1997.
 27. Flores Kaperotxipi, Mauricio. *Arte Vasco: pintura, escultura, dibujo y grabado*. Buenos Aires: Ekin; 1954.
 28. Rodríguez, Mikel. El pintor Juan de Aranoa, República, guerra, exilio. *Historia* 16. 2008 Aug 1; 388:102-21.
 29. de Aranoa, Juan. *Autobiografía de Juan de Aranoa*. Bilbao: Sala Arte; 1972.
 30. Asociación de Artistas Vascos. *Estatutos de la Asociación de Artistas Vascos*. 1911.
 31. Plazaola, Juan. *Historia del Arte Vasco: siglo XX*. *Historia del Arte Vasco*. Lasarte Oria: Etor-Ostoa; 2003.
 32. de Aranoa, Juan. Carta de Juan de Aranoa a Carolina Mac Mahon, presidenta de la Junta de Damas del Hospital Zaldibar. 1930.
 33. VVAA. XX. Mendeko Euskal Pintura. Donostia San Sebastián: Kutxa Fundatzioa; 1999.
 34. Sáenz de Gorbea Xabier, Aranoa Zulueta, JJ. *Homenaje a Juan de Aranoa, 1901-1973*. Bilbao: Banco de Bilbao, D.L.; 1983.
 35. Camón Aznar, José. *La Pasión de Cristo en el arte español*. Madrid: Editorial Católica; 1949.
 36. Carmona Muela, Juan. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Electra; 2003.
 37. De Capoa, Chiara. *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*. Barcelona: Electra; 2003.
 38. Giorgi, Rosa. *Santos*. Barcelona: Electra; 2003.
 39. Giorgi, Rosa. *Ángeles y Demonios*. Barcelona: Electra; 2004.
 40. Hall, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos 1 - (A-H)*. Madrid: Alianza; 2003.
 41. Hall, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos 2 - (I-Z)*. Madrid: Alianza; 2003.
 42. Hayes, Colin. *Guía completa de pintura y dibujo, técnicas y materiales*. Madrid: Tursen, Hermann Blume; 1992.



43. VVAA. Diccionario visual de términos arquitectónicos. Madrid: Cátedra; 2008.
44. Zuffi, Stefano. Episodios y personajes del Evangelio. Barcelona: Electra; 2005.
45. Auñamendi. Auñamendi Eusko Entziklopedia Bernardo Estornés Lasa Fondoa [Internet]. Available from: <http://www.euskomedia.org/aunamendi>

Enrique G. Arza
Red de Salud Mental de Bizkaia / Osakidetza
C/ María Díaz de Haro 58 • 48010 Bilbao
arza@osakidetza.net

- Recibido: 29 -01-2013.
- Aceptado: 15-02-2013.