

la rivista di **en**gramma
marzo **2023**

200

Festa!

|

La Rivista di Engramma
200

La Rivista di
Engramma

200

marzo 2023

Festa!

a cura di Anna Ghiraldini, Chiara Velicogna
e Christian Toson

I

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, maddalena bassani,
asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto,
emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, concetta cataldo,
giacomo confortin, giorgiomaria cornelio,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini,
ilaria grippa, laura leuzzi, vittoria magnoler,
michela maguolo, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
filippo perfetti, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, ianick takaes de oliveira,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

janie anderson, barbara baert, anna beltrametti,
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, victoria cirlot,
fernanda de maio, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, nadia fusini,
maurizio harari, fabrizio lollini, natalia mazour,
salvatore settis, elisabetta terragni, oliver taplin,
piermario vescovo, marina vicelja

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

200 marzo 2023

www.engramma.it

sede legale

Engramma

Castello 6634 | 30122 Venezia

edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2023

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-14-0

ISBN digitale 979-12-55650-15-7

ISSN 2974-5535

finito di stampare giugno 2023

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=200> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 9 *Festa!*
a cura di Anna Ghiraldini, Christian Toson, Chiara Velicogna
- 15 *ἀλαλάζοντας (Mc. 5.38), un grido di festa?*
Damiano Acciarino
- 23 *F.I.E.S.T.A.*
Giuseppe Allegri
- 31 *I festeggiamenti nel periodo medio-bizantino*
Danae Antonakou
- 39 *Festa*
Gaia Aprea
- 41 *Cum festinatione*
Barbara Baert
- 53 *AES+F, The Feast of Trimalchio (2009-2010)*
Giuseppe Barbieri, Silvia Burini
- 63 *Serio ludere*
Maddalena Bassani
- 67 *Il Mediterraneo tra III e IV secolo d.C. e la danza delle culture incrociate*
Anna Beltrametti
- 77 *Lutto sfrenato*
Guglielmo Bilancioni
- 95 *Quando fare festa è politico: βωμολοχία, ebbrezza e vita inimitabile in Marco Antonio*
Barbara Biscotti
- 103 *Aubade, contro il Sole guastafeste*
versione e nota di Elisa Bizzotto
- 107 *Sandy Show, ovvero: Quando gli architetti erano scalzi*
Renato Bocchi

- 115 *Festa di confine!*
Giampiero Borgia
- 117 *Banchetti Reali in Scenari Virtuali*
Federico Boschetti
- 121 *Dove andiamo a ballare questa sera?*
Maria Stella Bottai
- 125 *The Party. Microstoria ed eterogenesi di un classico della house music*
Guglielmo Bottin
- 151 *Divagazioni foscoliane*
Lorenzo Braccesi
- 155 *I luoghi delle feste, dall'architettura alla città*
Michele Caja
- 159 *La festa di Kronos*
Alberto Camerotto
- 167 *New York 1929, New Year's Eve*
Alessandro Canevari
- 177 *San Giovanni Battista, l'eroe solare signore delle acque*
Franco Cardini
- 183 *Una festa finita male*
Alberto Giorgio Cassani
- 197 *La festa delle Antesterie, gli Uccelli di Aristofane e il satiro con lo sgabello*
Concetta Cataldo
- 213 *Notte di Hermes*
Monica Centanni
- 223 *La millenaria Festa dei Gigli di Nola*
Mario Cesarano
- 237 *Virgilio bugiardo a fin di bene nell'Inferno dantesco*
Gioachino Chiarini
- 239 *La Festa attraverso le forme intermedie della danza fra la vita e l'arte*
Claudia Cieri Via
- 251 *Que la fête commence*
Victoria Cirlot
- 253 *Que la fête commence*
Victoria Cirlot
- 255 *Lasciare la festa*
Giorgiomaria Cornelio

- 259 *Musica sotto l'albero*
Massimo Crispi
- 291 *Una fiesta en el País Vasco*
Kosme de Barañano
- 305 *Quando l'artista si fa la festa da solo*
Silvia De Laude
- 319 *Una festa logica o la logica della festa*
Federico Della Puppa
- 325 *La festa inaugurale del traforo del San Gottardo*
Fernanda De Maio
- 333 *Analogie. A partire da Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte di Georges Seurat*
Gabriella De Marco
- 349 *La festa come teatro di guerra*
Christian Di Domenico
- 353 *Le parole della festa e il silenzio dell'arte*
Massimo Donà
- 369 *"Sfiorare pericolosamente il diverso"*
Alessandro Fambrini
- 375 *Masca eris et ridebis semper*
Ernesto L. Francalanci
- 387 *Zeigen und Erzählen*
Dorothee Gelhard
- 397 *Ai margini della festa*
Anna Ghiraldini
- 405 *"Mixed up in this amazing fecundity"*
Laura Giovannelli
- 419 *Ἐλαφος. Intorno alle focacce rituali connesse alle feste in onore di Artemide e alla caccia al cervo*
Roberto Indovina
- 425 *Der Grundriss von Castel del Monte und der Silberne Schnitt**
Karl Kiem
- 441 *La pianta di Castel del Monte e la sezione argentea**
Karl Kiem, traduzione di Giacomo Calandra di Roccolino

Una fiesta en el País Vasco

Pintura y etnografía

Kosme de Barañano



José Arrúe, *Fiesta popular*, 1926, 105 x 210 cm, óleo y témpera sobre lienzo, Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Fiesta popular (105 x 210 cm, óleo y témpera sobre lienzo, Museo de Bellas Artes de Bilbao) está realizado por el pintor José Arrúe (1885-1977) en 1926. La escena acontece en una colina junto a una casa con largos balcones, el barrio de Almiñe en Bermeo, provincia de Vizcaya en el País Vasco, desde donde se ve abajo el puerto de la villa; al fondo la isla de Izaro y el peñón de Ogoño que protege la playa de Laga. La escena viene cerrada por la izquierda con una casa de balcones, junto a la que hay una bolera, una *casa-torre* con su ventana ojival un poco más abajo y al otro lado de la composición, a la derecha, unos fuertes y robustos robles. Bajo ellos está montada una carpa haciendo de bar, y en primer plano una mesa con mantel, ante la que una mujer cocina en el suelo dos cazuelas de barro, y un gran puchero de cobre. Entre arquitectura de árboles y arquitectura de piedra aparecen más de doscientos personajes. Unos hablan, otros miran, hay uno de perfil que bebe vino de una bota, y otros, los más, bailan una jota al son de dos *txistularis* encaramados en un simple kiosko alzado sobre el terreno. Los *txistularis* son, en el País Vasco, los músicos que tocan el silbo y el tamboril a la vez, y que dirigen los bailes tanto en las fiestas de los pueblos como en la ciudad. Las funciones

de este músico fueron varias: sonar en las alboradas, la apertura de las funciones del ayuntamiento, las procesiones, el arranque de las corridas de toros, y los bailes de fiesta. Se trata de un funcionario que ordena con su música las ceremonias. Es por lo tanto un oficio enraizado en la teatralización pública de lo que es la estructura social: la autoridad municipal aparecía ante el pueblo con una solemnidad determinada, y su jefe de comunicación o portavoz (por usar unos términos de hoy) era el *txistulari*, un símbolo del poder político[1].

Arrúe nos ha cocinado una *veduta* como un plato de mar y montaña, con una gama de sabores un tanto distinta, el rigor de la villa con sus muelles que abrazan el mar, y el verde sinuoso de las colinas, una *veduta* con fiesta. La fiesta se compone de muchos niveles: los que juegan a los bolos, los que beben, los que cocinan, los que simplemente miran y los que bailan. Incluso entre estos se mezclan dos grupos, uno más central y alejado que baila la jota casi en círculo, mientras más cercano al espectador seis muchachas agarradas se enfrentan en línea a cuatro aldeanos en una especie de *minuetto*. En estas fiestas patronales o de aniversarios en los pueblos no solamente se baila al son del *txistulari*, también participaban otros instrumentistas musicales. Por la izquierda de la composición entra a caballo un acordeonista con el instrumento a la espalda y una gran pandereta colgando del costado del animal. Este instrumento llega al País Vasco hacia 1864 de la mano de los trabajadores italianos que vienen a las obras del ferrocarril[2]. A la izquierda un aldeano sentado en un muro bajo, reflexiona melancólico, con la postura del torso de Belvedere.

Arrúe toma la romería como un todo y trata de resumirla como una historia real, dentro de un espacio real. Es una pintura muy trabajada, muy construida y muy cerrada sobre sí misma, como puede ser la de Pieter Breughel el Viejo (h. 1521-569) y sus escenas de campesinos flamencos. Sus cuadros son ventanas o testimonio iconográfico de esa cultura campesina desaparecida, de la vida del siglo XVI. Las diminutas figuras de Arrúe no son impresionistas sino enormemente realistas, pero el conjunto es una impresión congelada de la realidad de la aldea. No abandona al individuo en la masa, al contrario lo rescata en ese toque humano de pintar a la multitud. Es un despliegue elocuente de antropología: multitud de civiles, algunos delineados individualmente, otros simples siluetas esquemáticas intercaladas con los rituales de celebración, y todo ello en un espacio comprimido pero compartido, que siempre expresa unión y optimismo.

La representación de Arrúe de los rituales de la vida pueblerina o de ante-iglesia – incluyendo la agricultura, los caseríos, las comilonas, la música, las danzas y los juegos – son composiciones singulares por su talento narrativo y por su unidad espacial, que trasciende el lugar y se instala en el territorio. En este cuadro de Romería, Arrúe describe – con bondad y con la calidad de su pensamiento visual – el mundo que tiene delante. Arrúe no hace sociología barata, *compone* y describe: en esas romerías se juntan todos, *txistus* y acordeones, hombres y mujeres, niños y viejos, autoridades sobrias y aldeanos bebidos. Todos *con-viven* juntos. La visión de Arrúe sobre el mundo aldeano, es decir, de los municipios o anteiglesias en el momento de las fiestas patronales, es decir, en la manifestación de ocio que es la romería y el bai-

le. Arrúe no documenta un relato etnográfico sino que lo sublima en su poesía, en el detalle oriental y en su caligrafía personal, convirtiendo sus imágenes en un enorme *alarde cultural*. Este ensayo quiere acercarse al análisis de este cuadro desde varias perspectivas. Por una parte la significación de los pintores vascos en el panorama de la entrada de la modernidad en la pintura española del siglo XX; por otra, la significación que las nuevas disciplinas de la antropología y la etnografía en el arte contemporáneo, y finalmente en la propia significación de este cuadro como documento historiográfico.

1. La significación de los pintores vascos en el panorama de la modernidad en la pintura española del siglo XX

La primera generación de pintores vascos está en París entre los años 1878 y 1908, algunos se quedan, como el escultor Paco Durrio, que será el albacea de Paul Gauguin y el primer defensor del joven Pablo Picasso en 1901[3], y ya sólo vuelven a Bilbao de visita. Cuando los vascos llegan a París o a Bruselas el *pleinairismo* y el impresionismo de los años 1860-70 se ha complicado, los artistas están atentos a la utilización de la fotografía y también abiertos al mundo de las estampas orientales. También los términos y denominaciones para hablar de la nueva pintura de estos artistas han ido cambiando a lo largo de estos años. Los de la escuela de Barbizon hablan de pintura "au plein air", de *plein-airisme*. Daubigny defenderá la pincelada un tanto suelta, *pinceau un peu lâche*, que según los académicos está "mal fini", "mal acabada". Prefiere sacrificar los detalles en favor de la impresión del conjunto sin que ello degenera en un práctica superficial y falsa. Daubigny ha pintado ya cuadros como *Le lever de lune*, en 1872, o *La mer* en 1874 que son coetáneos del Monet que pinta la salida del sol en Le Havre.

¿Qué es el *impresionismo*? ¿qué es la pintura al aire libre y la nueva pintura de la ciudad industrial sea París sea Bilbao? El cuadro *Impresion: Amanecer* de Claude Monet (1840-1926), pintado en el puerto de Le Havre en 1872[4], presentado en las salas del fotógrafo Nadar en el boulevard des Capucines por la *Société Anonyme Coopérative des Artistes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs* en 1874 es el que da nombre al "impresionismo", la corriente o movimiento pictórico más radical desde la aparición de la perspectiva en el Renacimiento[5]. Por ello Claude Monet es el artista más famoso del XIX. ¿No transcurre, sin embargo, un tercio de su vida en el XX? ¿no está en este tercio la mitad de su producción más importante? Su gran obra, en color y en extensión, *Le Bassin aux nymphéas* está, desde 1926, en la Orangerie. A su vez el vasco Paco Durrio, gana el premio de Escultura para los héroes de esta Primera Guerra Mundial, que nunca se realizó. Las ninfeas de Monet se despliegan en el agua como el canto de la musa en el *Monumento al músico Arriaga* (Museo de Bellas Artes, Bilbao) se disuelve en el agua del estanque.

Las ideas del impresionismo, sus múltiples formas de comprender el cuadro como superficie pictórica, tienen dos embajadores en España, los pintores vascos: Darío de Regoyos (1857-1913) y Adolfo Guiard (1860-1916). Guiard y Regoyos son dos personalidades fuertes que contribuyeron a la modernidad de la pintura en España. Su estilo de pintar, el de ambos,

ayudó a una nueva forma de ver el mundo, lejos de los otros pintores españoles que se dirigen a Roma.

Bilbao es una villa comercial que cambia a ser un enclave siderúrgico y financiero, su gran ensanche urbanístico comienza a partir de 1876, después de la finalización de la 2ª Guerra Carlista (1872-74)[6]. Si los hijos de los empresarios mineros de Bilbao – ahora ingenieros en Lieja, París o Liverpool – traen el sistema Bessenger para las acerías de la margen izquierda, los jóvenes pintores, hijos de tenderos o arquitectos, se van a París o a Bruselas y traen el impresionismo. Quisieron estar a la altura de sus coetáneos y compañeros de Instituto de Bilbao, los emprendedores, los capitanes de empresa y a los ingenieros de minas de los montes en la margen izquierda de la villa. Sólo así se entiende que sin tener 18 años (entonces la mayoría de edad era de 21 y 25 para ser diputado) haya individuos de la talla de Paco Durrio, Adolfo Guiard, Anselmo Guinea, Darío de Regoyos, Francisco Iturrino o Manuel Losada, que emprenden vuelo hacia París para, con el tiempo, consagrarse como artistas de renombre. Varios de ellos realizan en 1886 los murales para un club de música en Bilbao. Una ciudad y unas gentes que hacen posible que, en la siguiente generación, otros muchos artistas como José Arrúe vayan también jovencísimos a París, como quien acude a la universidad.

Regoyos y Guiard son los primeros pintores impresionistas de España. Guiard va en 1878 a París y allí se tropieza con Edgar Degas pero no es ajeno a la pintura de Édouard Manet, ni a la libertad e improvisación de Monet, ni a la obra de Caillebotte o de Tissot. Regresa a Bilbao en 1885 donde monta un estudio para impartir de lecciones de pintura. En 1879, un año después de la salida de Guiard, Regoyos viaja a Bruselas, acompañando al compositor Isaac Albéniz y al violinista Enrique Fernández Arbós, que iban a ser galardonados por el Conservatorio Real de Bruselas con “Distinción” y “Excelencia”, respectivamente. José Arrúe pertenece a la segunda generación de artistas españoles que se dirigen a París. Nace en Bilbao el 1 de septiembre de 1885, estudia en el Instituto Vizcaino a la vez que asiste a las clases del pintor Antonio María de Lecuona. En 1905, se traslada junto a su hermano Alberto Arrúe a París y asisten a la Academia La Grand Chaumière. Regresa a Bilbao en 1908 colaborando con todas las revistas y periódicos de la villa. En 1913 viaja de nuevo a París junto a su familia y allí permanecerán hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial. Después de la guerra civil española (1936-39), con la dictadura del general Franco, se instala en un pequeño pueblo en las afueras de Bilbao hasta su muerte en 1977.

Arrúe no es un simple caricaturista de la sociedad aldeana de las anteiglesias, sino el mejor retratista de Bilbao y de sus gentes. Realiza dos cuadros para el club de fútbol Athletic de Bilbao, uno en 1913 *Primer campo de fútbol en San Mamés* (gouache sobre cartulina, de 69 x 102,5 cms.) que representa una vista aérea, una *veduta* del nuevo estadio inaugurado ese año. Es una vista paronámica de un partido, con numeroso público en las gradas, y una enorme bandera ondeante. Este estadio es uno de los pocos que está en la Historia de la Pintura, como *subject matter*, como sujeto temático, no como algo en el paisaje, o como paisaje de fondo: el estadio en sí, como construcción, como campo, es el tema del cuadro de Arrúe. Poco

después realiza los murales del Sporting Club, el club náutico con la presencia del rey Alfonso XIII. Su forma de retratar *congela* ese momento de éxito del Athletic o del Sporting, es una radiografía en color del deporte y de sus gentes[7].

Arrúe, después de pasar por París como la mayoría de los pintores vacos y ser influido por las nuevas tendencias postimpresionistas, vuelve a una pintura más personal y más asentada en la tradición, especialmente en la pintura flamenca de los Brughel y de sus seguidores como Adriaen Brouwer (1605-1638), y David Teniers el Joven (1610 - 1690). Son pintores presentes asimismo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y en algunas de las colecciones de la ciudad. Arrúe como los flamencos comienza a fijarse en los detalles minúsculos, sean de las vestimentas sean de los gestos. Sus obras son auténticas miniaturas, tanto en la descripción de las personas y de los grupos, como en la presencia del paisaje, dando siempre un enorme protagonismo a la Naturaleza donde acontece el hecho de la Pintura. Los pintores flamencos reflejaban los usos y costumbres de la nobleza que les encarga las obras, pero también los del campesinado. Hay asimismo de Arrúe otras dos radiografías en color de la sociedad y los personajes que constituyen el Bilbao de principios del siglo XX, en dos manifestaciones de ocio, como es la práctica del deporte: *Equipo del Athletic* y *Regatas en el Abra*. Pensemos en la *Boda campestre* (hacia 1612, óleo sobre lienzo, 84 x 126 cm, Museo del Prado Madrid) de Jan Brueghel el Viejo (1568-1625) donde un cortejo nupcial avanza delante de la iglesia en un entorno rural. Los miembros masculinos de ambas familias dirigen la procesión, encabezada por el novio con una flor en la mano, evidente símbolo matrimonial.

Aquí Brueghel logra plasmar la vida cotidiana flamenca con gran veracidad. Pareja de este cuadro es *Banquete de bodas* presidido por los Archiduques (hacia 1612 -13, óleo sobre lienzo, 84 x 126 cm Museo del Prado, Madrid) la pintura muestra el banquete posterior al cortejo nupcial, donde la novia, sentada en un baldaquino de paja, marca el centro de la escena, que se sitúa bajo cuatro frondosos árboles. La presencia de los archiduques, como gobernadores de los Países Bajos, convierten la obra en una plasmación de la armonía de su gobierno y de la unión de los soberanos con sus súbditos. Pensemos en la obra de David Teniers el Joven (1610-1690), *Fiesta aldeana* (hacia 1650, óleo sobre plancha de cobre, 69 x 86 cm Museo del Prado, Madrid) que representa una fiesta de campesinos o aldeanos, donde beben, comen y bailan con la música de un gaitero que sobre un tonel hace sonar su instrumento. A la izquierda, destacados por sus distintos ropajes, varios personajes distinguidos acuden entre indiferentes y curiosos a la fiesta, mientras que al fondo el edificio de una gran iglesia indica la presencia de una villa cercana. Pensemos en la obra previa de Pieter Brueghel el Joven (1554-1638) , hermano menor del citado Jan Brueghel el Viejo, titulada *La fiesta de los campesinos* (hacia 1600, óleo sobre madera 76 x105.5 Museo Rolin, Autun): el pueblo entero está bailando desenfrenado, bebiendo, y divirtiéndose. Todos ellos continúan un género pictórico que había desarrollado enormemente su padre, Brueghel el Viejo (h. 1525-1569) con esas obras maestras como *Los proverbios flamencos* (1559, Gemäldegalerie de Berlín), *La torre de Babel* (1563) y *Cazadores en la nieve* (1565 ambas en el Museo de Historia del Arte de Viena), *El país de Jauja* (1567, Alte Pinakothek de Múnich); o para el caso concreto *La*

predicación de San Juan Bautista, de 1566, Museo de Bellas Artes, Budapest), y la *La boda campesina* (*Ländliches Fest*, *Fête villageoise*, *Danse paysanne*, c. 1566-1569 Museo de Historia del Arte de Viena). Arrúe asume este tipo de pintura, de escena popular, de la humildad y la simpleza de su vida, de gentes que saben hacer frente con alegría al duro trabajo del día a día. Asume este tipo de narración flamenca absolutamente repleta de escenas pequeñas, con infinidad de personajes, donde todo está contado con escrupuloso detalle, y acaba por tener sentido dentro el frenesí general de la escena. Pero a la vez se puede sentir en esta veduta festiva el ritmo de la música que lo envuelve todo y lo anima, es pura etnografía de las costumbres del pueblo.

2. El País Vasco: la etnografía, el arte prehistórico y las danzas vascas.

El final del siglo XIX nos trae nuevas disciplinas en la Universidad y nuevos museos por toda Europa. Por ejemplo, la paleontología, la antropología y la etnología, a la vez que se ensanchan y se multiplican los intereses de conocimiento en la Universidad, desde la Prehistoria al Folklore, pasando por el estudio comparado de los pueblos, sean aborígenes sean nuestros ancestros. Los estudios de Folklore (*Völkerkunde*), la Etnografía o la Etnología, son términos para referirse a una ciencia cultural y social que se ocupa principalmente del pasado y el presente de los fenómenos de la cultura humana cotidiana y popular. En las universidades alemanas, la antigua etnografía o *Völkerkunde* o estudios sobre el folklore figuran ahora como Etnología, o estudios culturales comparados, o antropología cultural o antropología social; el cambio de nombre, como en los mismos museos de etnografía, significa asimismo un proceso de reorientación en la consideración del folklore tradicional. Los primeros pasos del arte contemporáneo y la visión del arte de otras civilizaciones (o arte primitivo o arte popular) y el descubrimiento del arte paleolítico en el País Vasco (con las cuevas prehistóricas) van de la mano desde sus comienzos. Pensemos que también los historiadores del arte del siglo XX, desde Alfred Barr y su canon en el MoMA de Nueva York hasta Werner Schmalenbach y su museo de Düsseldorf (la *Nordrhein Westfalen Sammlung*) han sido devotos admiradores del arte negro.

La historiografía del arte del siglo XX tiene el mismo recorrido que la historiografía del arte negro o del Oceánico, o que la consideración del arte de los dementes[8], exactamente algo más de cien años. Ambas historiografías son coetáneas, aunque sus caminos de investigación paradójicamente pocas veces han ido paralelos. Como ha sucedido en casi toda la ciencia del siglo XX, se han hecho campos autistas, aunque el comienzo del camino viene abierto y desbrozado conjuntamente por artistas y profesores universitarios que se comprometen asimismo con la constitución de los nuevos museos. Pienso, por ejemplo, en el médico alemán Karl von Steinen (1855 -1929) que renuncia a su cátedra de Etnografía en la Universidad de Marburg en 1890 con una carta al Rectorado explicando que no se podía enseñar sin tener a mano una colección museística. No es posible explicar el expresionismo alemán, de Ernst Ludwig Kirchner a Max Beckmann, sin la presencia de los museos de Etnografía en Dresde, Leipzig o Berlín[10]. Si el arte de los primeros impresionistas estuvo influido por el mundo oriental, especialmente por la estampa japonesa y por la filosofía visual oriental, comenta-

da y difundida por los hermanos Goncourt y por las colecciones y el interés en Asia de un amplísimo número de artistas, de Millet a Monet, de Van Gogh a Mary Cassat, el de los postimpresionistas y del comienzo del siglo XX está influido por el arte primitivo, l'art premier, lo salvaje o lo no-europeo. lo arcaico, y lo popular[11].

El nacimiento y la consideración de la Etnografía como ciencia social y la conversión de las colecciones de curiosidades etnográficas en museos es paralela al cambio de perspectiva en el conocimiento (y en la mirada) de nuestros propios artistas influidos por sus colegas, vecinos y amigos -en ese pequeño Bilbao de quince mil habitantes- interesados por la Prehistoria, por la lengua y la mitología, o por el folklore de nuestras fiestas. Desde que en 1833 fuera descubierto el primer dolmen en el País Vasco (el de Egilaz, en Aizkomendi) han ido apareciendo cientos de cuevas y yacimientos: Balzola, Muliña, Isturitz, la zona de dólmenes de Urbas, o las pinturas rupestres de Santimamiñe o de Ekain. En la cueva de Isturitz se descubre una serie importante de flautas prehistóricas que datan del Paleolítico Superior (alrededor de 35.000 a 10.000 años a.C). La iniciación de los estudios de nuestra Prehistoria comienza con Emmanuel Passemard[12] y sus estudios de Isturitz, y después con los antropólogos Telesforo Aranzadi, José Miguel de Barandiarán, y Enrique de Eguen; todos ellos vecinos del pintor José Arrúe y de sus hermanos en el pequeño Bilbao de comienzos del siglo XX Al igual que en los otros campos de la industria y de la cultura, las excavaciones arqueológicas quedaron interrumpidas en 1936. Los trabajos de campo de los profesores citados cambiaron el conocimiento de nuestra historia y de nuestra Prehistoria, y también de nuestro folklore. Algunos de estos antropólogos físicos y arqueólogos se convirtieron asimismo en folcloristas y etnógrafos y se interesaron por cuestiones de cultura popular. Entre ellos el musicólogo alemán Marius Schneider[13].

Paralelamente a estas investigaciones en la Prehistoria se realizan los primeros estudios serios sobre el folklore, sobre las danzas, o sobre la mitología, y también sobre la propia lengua, el euskera. Paralela a las exposiciones desde 1900 e instituciones como la Asociación de Artistas Vascos en 1911, surge en Bilbao una potente crítica de arte, con nombres como Damián Roda, Ricardo Gutiérrez Abascal, Estanislao María de Aguirre, Crisanto de Lasterra, Joaquín de Zuazagoitia o Fernando María de Milicua. Casi todos ellos han estudiado en el extranjero, y la mayor parte en Alemania. Junto a la lengua están esas manifestaciones conservadas asimismo en las anteiglesias: las danzas[14]. Quizá sea la danza la expresión plástica que, a través del tiempo y del espacio, haya reflejado mejor el "ser" de los hombres. La danza es un esfuerzo humano hecho a instancias de una nueva necesidad superior: ni libérrimamente (como el deporte) ni forzosamente (como el trabajo). Movimientos voluntarios cuyo fin son ellos mismos; ellos mismos considerados como un todo, un todo comunicativo (apelativo, referencial-simbólico, expresivo) tanto individual como colectivo.

Que la lengua vasca, el *euskera*, y danza han caracterizado al pueblo vasco a los ojos de los de fuera, es algo que se corrobora desde las famosas citas de Estrabón (siglo I a.C.) y de Voltaire (s. XVIII), pasando por Sergio Lifar, para quien los vascos mostramos la danza en un

estado más puro^[15], y por Violet Alford, para la que en algunos pasos de los bailes rituales de aquí estaban los orígenes mismos del ballet^[16]. El nombre o término técnico de algunos movimientos en la danza académica nos remite a nuestra tierra: “pas de basque”, “saut de basque”, “grand pas de basque”. Todos estos términos aparecen en cualquiera de los métodos de los grandes bailarinas mundiales, sea el de Sergio Lifar *Traité de la danse* de 1955; sea el Agrippina Vaganova *Basic principles of Classical Ballet* of 1946; se la de Geneviève Guillot Gramática de la danza clásica de 1974. Y todos esos pasos se encuentran en la Dantzari Dantza, una danza vizcaína, o en las espata-dantzak de todo el País Vasco^[17]. Pero si lo que han escrito los vascos sobre sus danzas es escaso, lo que han pintado nuestros artistas es inmejorable^[18]. Aquí tenemos esta fiesta popular con la gente danzando ante la música de dos txistularis, hombres y mujeres con los brazos en alto disfrutaban de esa jota alegre e integrador en pleno monte, en una pequeña aldea frente al mar Cantábrico. Arrúe siempre celebró en sus cuadros al personaje del txistulari, como el representante natural de la música y del orden, y director de las danzas en las fiestas populares Y el respeto fue recíproco, también de los txistularis a Arrue^[19].

3. La significación de este cuadro como documento historiográfico

Este cuadro de Arrúe habla de individuos, de esencias singulares, de seres únicos que habitan en una tradición común pero en sus lugares específicos, y con su sonido específico. El sabe que cada instrumentista es diferente, es singular y único. Su cartel de la Semana Vasca de San Sebastian en 1927 enfrenta - en la sombra de la calle Mayor que se abre a la fachada barroca de Santa Maria del Coro- a un aitzkolari y a un txistulari. Se enfrentan en su singularidad, y son conscientes de ella. Como también lo supieron sus retratados, que nunca se lo tomaron como caricatura, sino como singularidad. Eso es lo que transmite su pintura. En todos los cuadros de Arrúe siempre aparece la figura del txistulari, es decir, del músico que toca el silbo y el tamboril a la vez y que dirige los bailes en las fiestas de los pueblos, y también en la ciudad. En este cuadro en concreto la fiesta la dirigen dos de ellos. Los testimonios sobre las romerías, ya en la propia villa ya en los pueblos, son muy diversos. Uno de esos extranjeros que visita Vizcaya en 1797, el profesor alemán de la Universidad de Würzburg, Christian August Fischer (1771-1829) así lo cuenta: “una romería es una fiesta para todo Bilbao y es para el espectador no menos fiesta que para el bailarín, porque es general la pasión hacia esta diversión. El lugar del baile por lo general se encuentra a la sombra de los árboles, en la proximidad de una casa de chacolí”^[20].

Unos años más tarde, en 1880, el catalán Juan Mañé y Flaquer -en su descripción de nuestras tierras en “El Oasis, Viajes al País de los Fueros” - recuerda el sonido del txistu en unos jardines, “especie de Campos Elíseos, donde mediante una módica entrada, van a bailar los artesanos de Bilbao”^[21]. Y nos cuenta cómo hay un público para el txistulari oficial del Ayuntamiento, mientras en otras partes la gente más joven baila polcas al son de una orquesta moderna. Gran dibujante, Arrue sabe captar el alma de una fiesta social, con su acerado lápiz y su fina pluma, en una excelente composición. Con un dibujo sintético define no solo las diversas posturas de las viejas aldeanas y aldeanos sino también, como los Brueghel, de los

árboles que acogen la escena, esos robles que enmarcan la fiesta con la perspectiva del mar en lontananza. Su propia vida, como la del patriarca de los Brueghel, se extendió mucho más allá del círculo intelectual de los pintores. Si del viejo Brueghel se cuenta que se dejaba invitar a bodas asistiendo como “pariente o paisano” de los esposos, recibiendo el apodo de “Brueghel campesino” o “Brueghel el Campesino”, tras la guerra civil de 1936, Jose Arrue se retiró a Areta, cercano a Bilbao, pero lejano en el tiempo. Arrúe no consideró a los aldeanos portadores de esencias patrióticas ni custodios de inmutables valores étnicos, graves y solemnes resistentes de un mundo en extinción. No, en absoluto.

Arrúe exaltó la felicidad de la vida campesina sin ninguna clase de idealismo y sí, en cambio, con enormes dosis de humanidad. Bailes, romerías, cuadrillas de amigos cantando, bebiendo, riendo..., viviendo el instante fugaz con plenitud. A través de su pintura, el paisaje, la arquitectura, los aperos de labranza, las danzas, la complejidad de un fenómeno de época, se convierten en una radiografía multidimensional de una sociedad que está mutando. Sus cuadros no son sólo investigación etnográfica ni fotografía sino opera poética. Aquí no es la mirada del científico la que documenta sino la mirada del artista-poeta, la que viene de su propio interior, instrumentada no sólo con el ojo sino con el corazón. Arrúe poetiza festivamente la belleza natural de las personas y de sus cosas, y con ella la cultura cotidiana: esa cultura festiva que había estado ordenada por la campana de la iglesia. La pintura de Arrúe es poetización etnográfica: es testimonio documental y pone en valor una memoria, la herencia de un patrimonio destinado a sobrevivir en la narración pictórica, y ya no en la existencia. Este cuadro es un inventario de cierre, con la alegría de resaltar esa nobleza, la de lo singular, la de lo estético, la de la dignidad festiva de los aldeanos.

Notas

[1] El origen del txistulari es militar, es el pífano de los ejércitos, que en la villa de Bilbao estaba subordinado al alcalde en cuanto éste era el capitán de las milicias. La flauta vertical al tener solo tres agujeros se puede tocar con una sola mano dejando libre la otra para el tambor; así en la parte baja tiene el txistu un anillo destinado al dedo anular, para su mejor sujeción. El tambor se toca con la mano derecha, con una fina vara llamada *ziria*. El txistulari con su sonido representa al poder, la autoridad, y de ahí su presencia asimismo en las procesiones. Habitualmente el txistulari iba con su atabalero, que además hacía las funciones de pregonero. La musicóloga e historiadora del arte Carmen Rodríguez Suso, en su brillante ensayo (*Los txistularis de la Villa de Bilbao*. Bilbao, B.B.K. 1999, así como *El anacronismo como rasgo dinámico del txistulari* en “Txistulari” nº 203 octubre 2005) señala que en el XIX se mantiene el anacronismo del tamborilero ya que de alguna manera representa el Fuero, a sus autoridades, sus rituales y su gestualidad, y por lo tanto la raíz misma de su identidad social, mientras sus contemporáneos lo idealizan como músico de las clases populares.

[2] Juan Bautista Busca Pretto (1839-1902) es el primer acordeonista del que se tiene noticia en Euskadi. Así lo afirma el también acordeonista Gorka Hermosa en un artículo, *Nacido en el Piamonte italiano, Busca vino a Guipuzcoa para trabajar en las obras del ferrocarril, especialistas por su dilatada experiencia tuneladora en los Alpes, instalándose en Zumárraga en 1864, y dando origen a una larga familia hasta nuestros días.*

[3] Al respecto de Paco Durrio véase K. de Barañano, *Bilbao y la Pintura*, Museo Guggenheim, Bilbao, 2021.

[4] J. Renoir, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Gallimard Collection Folio n° 1292, Paris 1981, p. 186-187: "Un matin de 1877, Claude Monet réveille son ami Renoir et s'écrie " J'ai trouvé : la gare Saint-Lazare ! " Il met ses plus beaux habits et demande à être reçu par le Directeur des Chemins de fer de l'Ouest. " Je suis le peintre Claude Monet ", annonce le jeune artiste encore inconnu. J'ai décidé de peindre votre gare, poursuit-il comme s'il faisait au bâtiment un grand honneur. J'ai longtemps hésité entre la gare du Nord et la vôtre, ajoute-t-il malicieusement. Mais je crois que finalement la vôtre a plus de caractère. " Du directeur bluffé par tant d'assurance, " il obtint tout ce qu'il voulut, (...) On arrêta les trains, on évacua les quais, on bourra les locomotives de charbon pour leur faire cracher la fumée qui convenait à Monet. Celui-ci s'installa dans cette gare en tyran, y peignit au milieu du recueillement général pendant des journées entières, et finalement partit avec une bonne demi-douzaine de tableaux, salué bien bas par tout le personnel, directeur en tête. "

[5] El término Impresionismo viene del comentario despectivo de un crítico de arte Louis Leroy que titula "Exposición de impresionistas" (publicado en *Le Charivari* el 25 de abril de 1874) su crónica sobre el Salón de artistas independientes de París entre el 15 de abril y el 15 de mayo de 1874. Lo hace acogiendo al título del cuadro de Monet *Impresión, sol nascente*. Sobre el título el propio Monet comentaría que "Me pidieron un título para el catálogo, realmente no podía ser tomado por una vista de Le Havre, y yo dije: 'Ponga Impresión' ". Paul Smith, *Impressionism : beneath the surface*. H.N. Abrams. New York 1994, 19. Un artista de la siguiente generación Georges Seurat definirá su estilo como neo-impresionismo en 1886, pero la crítica lo denominará *pointillisme*, puntillismo. Seurat presenta su gran cuadro *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* en 1886 (Art Institute de Chicago) en la última exposición de los Impresionistas, en 1886, en la Maison Dorée, en la rue Lafitte. Su amigo Paul Signac -que teoriza más que él -lo va a llamar *divisionnisme* en su libro *D'Eugène Delacroix au néo impressionnisme* de 1899. El crítico Félix Fénéon, congregará al puntillismo como al divisionismo bajo el término *tachisme* en 1889. El divisionismo (que nació oficialmente en 1891, con motivo de la Primera Exposición Trienal de Bellas Artes en la Galería de Arte Brera en Milan) es la respuesta italiana a las teorías del puntillismo francés de la descomposición y el uso del color en las pinturas), de Morbelli *Lezione all'aperto*, de 1890, de Longoni *Paessaggio alpino (Dissillus)*, de 1914, de Segantini y otros. Años antes, en 1855, han aparecido en Florencia los *macchiaioli*, que podemos considerar "impresionistas italianos", son los manchistas, los que hacen manchas, el término fue dado en 1862 a los jóvenes artistas que se reunían en el Caffè Michelangiolo en Florencia por un columnista anónimo del periódico *La Gazzetta del Popolo*; este grupo pedía una renovación de la pintura italiana frente a las enseñanzas de la Academia.

[6] La Restauración borbónica es la etapa política de la historia de España desarrollada bajo sistema monárquico que se extendió entre finales de 1874 (momento del pronunciamiento del general Arsenio Martínez Campos que dio fin al periodo de la Primera República Española) y el 14 de abril de 1931 (fecha de proclamación de la Segunda República), fundamentado en la Constitución de 1876. Este periodo se caracterizó por una estabilidad institucional y la construcción de un modelo liberal del Estado surgido al calor de la revolución industrial, hasta su progresiva decadencia a partir de las crisis de finales de los años 20, y el cierre de todo ello con la guerracivil y el Alzamiento del general Franco.

[7] Bilbao es uno de los lugares de España donde comienza este nuevo deporte, junto a Huelva, debido a las minas explotadas por los ingleses. El *foot-ball* fue introducido en Bilbao por los marinos ingleses que venían al puerto y por los técnicos de las siderúrgicas, fue jugado ya en la década de 1890. En Bilbao se crea el primer club foot-ball en el gimnasio llamado "Sociedad Gimnástica Zamacois" en 1898 y el *Athletic Club de foot-ball* se constituyó legalmente el 5 de abril de 1901. Solo hay una obra parecida a esta de Arrue, un óleo del británico casi contemporáneo Laurence S. Lowry (1887-1976), titulada *The Football Match* (1949) que representa el estadio del Manchester pero el cuadro es casi cuarenta años posterior. Aunque pintar o esculpir sobre los deportes o realizar figuras y retratos de los grandes deportistas ha sido uno de los géneros artísticos más antiguos (ya en la pintura rupestre se pintaban cacerías; y las esculturas de atletas fueron muy comunes en la antigua Grecia) no vamos a encontrar muchos más en el siglo XX.

[8] La colección lleva el nombre de Prinzhorn pero parece que fue Emil Kraepelin, director del Clínico de Heidelberg entre 1890 y 1903, el que primero formó una colección de dibujos de pacientes. Después de él Karl Wilmanns, director entre 1917 y 1933, y quien contrató a Prinzhorn, pretendió la creación de un

Museo para Arte patológico (Museum für Pathologische Kunst). En 1907 había aparecido el libro *L'art chez les Fous* escrito por Marcel Réja, pseudónimo que escogió el psiquiatra Paul Meunier para publicar los dibujos de enfermos mentales en los sanatorios de París. Fue un libro de consulta de Paul Klee, de Max Ernst y por supuesto de miembros de Dada (hay una excelente edición actual con prólogo de Michel Thevoz, Viena 1997).

[9] La segunda cátedra de Etnología *Völkerkunde* en Alemania, después de Berlín, fue otorgada en la Universidad de Marburg en 1890 a un médico: Karl von den Steinen (1855 -1929) psiquiatra en la Charité en Berlín. Escribió sobre el arte en las islas Marquesas y sobre los tatuajes (*Die Marquesaner und ihre Kunst*) abordando el tema de los mismos y explicando los fundamentos y la significación de la práctica, así como los estilos y su evolución. En 1900 recibió una cátedra especial de Ethnologie en la Universidad de Berlín y fue nombrado director del departamento de América en el *Völkerkunde Museum*.

[10] Véase al respecto de la relación de etnólogos y artistas mi ensayo K. de Barañano, *African Art and Artists/Arte Africana y Artistas*, en *Guimaraes*, Editora Sextante Lisboa, Lisboa 2009.

[11] A finales del XIX se inicia en Europa la creación de Museos de Antropología o de Etnografía, en París, Zurich, y por supuesto en las permanentes adquisiciones del British Museum de Londres, o los ya citados en Alemania. En 1875 se abre el Museo Antropológico de Dresde y un año después el de Etnografía de Leipzig; en 1879 se abre el Musée d'ethnographie du Trocadéro de París luego trasladado y convertido en Musée de l' Homme.

[12] Emmanuel Passemard (París 1874 - Nîmes 1946) realiza su doctorado en Ciencias Naturales con una tesis sobre las estaciones Paleolíticas del País Vasco. Fue miembro de la Société préhistorique française, del Institut français d'Anthropologie, y conservador del Muséum d'histoire naturelle de Nîmes, que enriqueció con colecciones de África y Oceanía. Tras la Liberación, fue ejecutado por colaborador con los alemanes.

[13] El musicólogo Marius Schneider (Hagenau 1903-Marquartstein 1982) publicó en 1948 y en español *La danza de espadas y la tarantela*, ensayo musicológico y etnográfico sobre los ritos medicinales, con un apartado dedicado a la espatadantza —para lo que contó con el concurso de Sabin Guezala— que aquí pasó sin pena ni gloria. Discípulo predilecto del gran estudioso de la danza Curt Sachs, fue nombrado en 1932 director del Archivo Fonográfico de Berlín y poco después del Instituto de Etnografía Musical. En 1941, llamado por Higinio Anglés, viene director de la sección de folklore del Instituto Español de Musicología de Barcelona, donde se dedica al estudio de los orígenes de las tradiciones populares y a la reconstrucción de las antiguas cosmogonías. En 1954 regresa a Alemania, nombrado titular de la cátedra de Musicología de la Universidad de Colonia hasta 1970.

[14] Véase al respecto K. de Barañano, *Consideraciones gnoseológicas acerca de la Danza Vasca*, en la revista "Dantzariak" n. 23, Bilbao-Bayonne 1982, 27-35; asimismo las investigaciones posteriores: *Ensayos sobre Danza*, en la revista "Kobie", 3, 1985; "Aesthetik oder aesthetische Kategorien des Tanzes", en el *Internationaler Tanzreport* de 1989 y el ensayo "Der Raum des Tanzes", epílogo en el libro de Fred Traguth, *Modern Dance*, Wilhelmshaven 1989. Sobre el grupo Eresoinka hay un capítulo en mi libro sobre Ucelay, así como el artículo "El grupo de baile Eresoinka" en la revista Muga, n. 13, febrero 1981. Sobre el trabajo de la familia Olaeta de Bilbao véase "Danza en familia", prólogo en *Ballets Olaeta: Ochenta años de Ballet Vasco*, Vitoria 2010. Mi lección de ingreso en la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País en 1988 fue "El espacio de la danza".

[15] Sergio Lifar, *La danza*, Ed. Labor, Barcelona 1966, 21.

[16] Violet Alford, *Pyrenean Festivals*, London 1937, en RIEB 1931-35, y en Dantzariak 1971.

[17] El *pas de basque* se inicia desde la 5ª posición a *demi-plié*; sacando un *battement tendu devant* se ejecuta un *demi rond de jambe par terre en tournant* hasta el *ecarté derrière*; seguidamente se realiza un *glisade à la seconde* a 1ª ó a 5ª posición devant para terminar con un *chassé en avant* à *battement tendu derrière* o cerrar a 5ª posición. En el *saut de basque*, el bailarín se coloca en quinta posición, el pie derecho avanzado, hace un "coupé" con la rodilla izquierda; mientras que la pierna izquierda ejecuta un *demi-plié* la derecha se desliza a la segunda posición, se apoya y, girando sobre ésta, sale la pierna izquierda a la segunda posición a 90° saltando para concluir el movimiento con un *passé* de la pierna derecha y cerrar. El *Grand pas de basque* se hace de igual manera pero, esta vez, en vez de danzar ligeramente sobre el suelo acariciándolo, se hace de manera deportiva saltando.

[18] Aún no se ha realizado, a pesar de los esfuerzos de Sabin Egiguren, una catalogación e inventario de las danzas existentes en nuestro territorio, con el mayor número de datos socio-históricos (que contextualicen la obra, *tal danza*) por una parte, y por otra filológicos (que analicen las diversas partes y movimientos de la obra, *cual danza*). Quienquiera comprender ampliamente una obra de arte no puede sacar de ella valores de experiencia arbitrarios, no fundados, sino por el contrario debe "situarla" (darle una correcta colocación histórica) y "analizarla" (filológica y formalmente). Esto no quiere decir que una danza, como cualquier obra de arte, no posea ninguna otra significación que una significación histórico-estilística.

[19] El 2 de mayo de 1928, los hermanos José y Ramiro Arrue emprendieron un periplo a Uruguay y Argentina, Antes de partir la Asociación de Artistas vascos, presidida por Jenaro de Urrutia, les ofreció a los cuatro hermanos un banquete de despedida, el 28 de abril de 1928, en la Sociedad Bilbaina. Asistieron más de 80 comensales; los tamborileros de Begoña amenizaron la cena tocando y entre las muchas adhesiones que se recibieron, había una enviada por 200 Txistularis del País Vasco. La Asociación de Txistularis del País Vasco se había fundado en 1927 y la publicación de sus boletines bimensuales, la revista "Txistulari", aparece este mismo año de 1928.

[20] Texto original "Eine Romeria ist ein Fest für ganz Bilbao, und der Zuschauer sind fast nicht weniger, als der Tänzer, weil die Leidenschaft für dieses Vergnügen allgemein ist. Der Tanzplatz ist gewöhnlich unter schattigen Bäumen in der Nähe eines Weinhauses" en C.A. Fischer, *Reise von Amsterdam über Madrid und Cadiz nach Genua in den Jahren 1797 und 1798. Nebst einem Anhang über das Reisen in Spanien*. Johann Friedrich Unger Verlag, Berlin 1799; edición en francés *Voyage en Espagne, aux années 1797 et 1798 (...)*.traducción de Ch. Fr. Cramer, 2 volúmenes, Duchesne & Leriche Paris 1801 (an IX); traducción al inglés *Travels in Spain in 1797 and 1798*, T.N. Longman & O. Rees, London 1802. Hay una reciente versión en castellano, *Viaje de Ámsterdam a Génova pasando por Madrid y Cádiz en los años 1797 y 1798*, edición de Hiltrud Friederich-Stegmann, con prólogo de Carlos Martínez Shaw, Publicaciones. de la Universidad de Alicante, 2007. He seguido la versión de *Descripción de Bilbao en el verano de 1797*, en la revista "Estudios Vizcaínos" no 7-8. Bilbao 1973.

[21] Juan Mañé y Flaquer, *El Oasis. Viajes al País de los Fueros*. Barcelona 1880 Tomo V. p. 148.

Referencias bibliográficas

de Barañano 2021

K. de Barañano, Bilbao y la Pintura, Museo Guggenheim, Bilbao 2021.

de Barañano 1987

K. de Barañano, Javier Gonzalez de Durana, Jon Juaristi (1987), *Arte en el País Vasco*, Editorial Cátedra, Madrid 1987.

English abstract

This is the analysis of the painting entitled *Romería (Village Festival)*, 1926 by José Arrue (1885-1977) (Bilbao Museum of Fine Arts, Spain). The painting is a *veduta* with a party: the representation of a ritual of village life (agriculture, farmhouses, feasts, music, dances and games), a unique composition due to its narrative talent and its spatial unity, that transcends the place and settles in the territory. It is an iconographic testimony of that peasant culture that disappeared with the industrialization of the Basque Country, where the musicians (*txistularis*, who play the whistle and the drum) are the city government workers (a dependency of the mayor's office) that organize the ceremonies with their music. It is therefore a trade rooted in the public dramatization of what the social structure is. This essay wants to approach the analysis of this picture from various perspectives. On the one hand, the significance of Basque painters in the

panorama of the entry of modernity into Spanish painting of the 20th century; on the other, the significance that the new disciplines of Anthropology and Ethnography have in contemporary art, and finally, the very significance of this painting as a historiographical document.

keywords | English word; English word; English word.



la rivista di **engramma**

marzo **2023**

200 • Festa! I

a cura di Anna Ghiraldini, Christian Toson e Chiara Velicogna

numero speciale con contributi di Architettura, Archeologia, Letterature, Estetica e arti visive, Antropologia e storia della cultura, Digital Humanities, Teatro, di:

Damiano Acciarino, Giuseppe Allegri, Danae Antonakou, Gaia Aprea, Barbara Baert, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Maddalena Bassani, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Barbara Biscotti, Elisa Bizzotto, Renato Bocchi, Giampiero Borgia, Federico Boschetti, Maria Stella Bottai, Guglielmo Bottin, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Michele Giovanni Caja, Alberto Camerotto, Alessandro Canevari, Franco Cardini, Alberto Giorgio Cassani, Concetta Cataldo, Monica Centanni, Mario Cesarano, Gioachino Chiarini, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Giorgiomaria Cornelio, Massimo Crispi, Silvia De Laude, Federico Della Puppa, Fernanda De Maio, Gabriella De Marco, Christian Di Domenico, Massimo Donà, Alessandro Fambrini, Ernesto L. Francalanci, Dorothee Gelhard, Anna Ghiraldini, Laura Giovannelli, Roberto Indovina, Vincenzo Latina, Delphine Lauritzen, Frederick Lauritzen, Fabrizio Lollini, Angelo Maggi, Giancarlo Magnano San Lio, Alessandra Magni, Michela Maguolo, Roberto Masiero, Arturo Mazzarella, Patrizia Montini Zimolo, Lucia Nadin, Peppe Nanni, Elena Nonveiller, Giuseppe Palazzolo, Enrico Palma, Bogdana Paskaleva, Filippo Perfetti, Margherita Piccichè, Susanna Piscicella, Alessandro Poggio, Ludovico Rebaudo, Stefania Rimini, Antonella Sbrilli, Alessando Scafi, Marco Scotti, Massimo Stella, Oliver Taplin, Gabriella Tassinari, Gregorio Tenti, Stefano Tomassini, Giulia Torello-Hill, Christian Toson, Francesco Trentini, Flavia Vaccher, Gabriele Vacis, Herman, Van Bergeijk, Chiara Velicogna, Silvia Veroli, Piermario Vescovo, Alessandro Zaccuri, Paolo Zanenga, Flavia Zelli

e, nella sezione “Che festa sarebbe senza di voi?”: Sergio Bertelli, Giuseppe Cengiarotti, Paolo Morachiello, Sergio Polano, Lionello Puppi, Mario Torelli, Martin Warnke