

# La pintura y las artes gráficas en el País Vasco entre 1939 y 1975

(Painting and graphic art in the Basque Country during the 1939-1975 period)

Alonso Pimentel, Carmen

Univ. de Deusto. Fac. de Filosofía y Letras. Camino Mundaiz, 50.  
20012 Donostia

BIBLID [1137-4403 (2006), 25; 103-147]

Recep.: 21.12.05

Acep.: 21.12.05

---

*Descripción de las principales tendencias de la pintura vasca en los años de la dictadura, en los que se vivió con especial intensidad una confrontación entre distintas opciones estilísticas, frecuentemente identificadas con determinadas tendencias ideológicas. Desde los parámetros más conservadores a la revolución artística que supuso la incorporación de los artistas abstractos, asistimos a una época muy rica en acontecimientos y autores que son referencia fundamental en la historia del arte vasco.*

*Palabras Clave: Escuela Vasca (Grupos Gaur, Emen y Orain). Santuario de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Aranzazu. Encuentros de Pamplona. Informalismo. Neofiguración. Estampa Popular. Grupo Ur. Abstracción geométrica.*

*Diktadura garaiko euskal pinturaren joera nagusien deskripzioa. Urte horietan guztiz bizia gertatu zen aukera estilistikoaren arteko borroka, maiz asko joera ideologiko jakin batzuekin kide egiten zirela. Parametro kontserbadoreetatik artista abstraktoek ekarri zuten arte iraultzaraino, euskal artearen historian funtsezko erreferentzia diren gertakari eta autoretan aberatsa gertatu zen garaia hura.*

*Giltza-Hitzak: Euskal Eskola (Gaur, Emen eta Orain taldeak). Arantzazuko Santutegia. Iruñeko Topaketak. Informalismoa. Neofigurazioa. Estampa Popular. Ur taldea. Abstrakzio geometrikoa.*

*Description des principales tendances de la peinture basque dans les années de la dictature, au cours desquelles on vivait intensément une confrontation entre les différentes options stylistiques, fréquemment identifiées à des tendances idéologiques déterminées. Depuis les paramètres les plus conservateurs à la révolution artistique qui supposa l'incorporation des artistes abstraits, nous avons assisté à une époque très riche en événements et à des auteurs qui font fondamentalement référence dans l'histoire de l'art basque.*

*Mots Clés: Ecole Basque (Groupes Gaur, Emen et Orain). Sanctuaire de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Aranzazu. Rencontres de Pampelune. Informalisme. Néofiguration. Estampe Populaire. Groupe Ur. Abstraction géométrique.*

## 1. INTRODUCCIÓN

Este texto trata de acercarse a la pintura en el País Vasco en la época de Franco atendiendo al contexto general en el que se desarrolla, incluyendo también un breve análisis de los artistas más interesantes. Se trata de intentar entender el porqué de los comportamientos en una época en la que los problemas políticos y los de índole plástica estaban profundamente relacionados. La Guerra Civil va a ser un hecho determinante porque ha sido la referencia constante en estos años en los que la vida estuvo mediatizada en uno u otro sentido por su recuerdo.

El estudio de la pintura vasca en el franquismo presenta desde el punto de vista de la demarcación cronológica una ventaja porque las fechas vienen determinadas por los años de la dictadura y, por lo tanto, no plantean esa indecisión que se presenta cuando hay que establecer unos límites que a menudo resultan aleatorios. Sin embargo, esta delimitación nos lleva inmediatamente a plantearnos si estos límites que se corresponden con una determinada situación política tienen un correlato en lo que se refiere a la cultura, y en concreto a la pintura. La respuesta es incuestionable porque si hablamos de una dictadura, hablamos de una situación excepcional en la que la vida entera estuvo condicionada por su impronta. Al margen de las secuelas de aislamiento, represión, castración cultural y ausencia de libertades, se experimentó una evidente politización del arte. El clima de libertad, de esperanza y de ilusiones que se abrió con la transición evidencia el estado de frustración con el que se vivió la época anterior. Por eso, aunque el arte no se puede nunca constreñir a los estrechos límites de unas fechas porque discurre libremente saltándose todas las fronteras impuestas por los historiadores, en este caso responden a un período con una personalidad propia en la que por acción o reacción todos se vieron involucrados.

El problema que se puede presentar es qué artistas deben incluirse en este período, porque en muchos casos han trabajado en distintos espacios cronológicos, pertenecen a generaciones diferentes y se mueven en ámbitos muy diversos. Hay pintores maduros que aunque todavía tengan actividad en los primeros años del franquismo con obras de indudable interés, han desarrollado la parte más importante de su obra antes de la Guerra Civil; hay otros que por la fecha de nacimiento, en la década de los veinte o los treinta, se acomodan plenamente a este período con una obra madura fiel reflejo de las contradicciones del momento; y por último hay algunos artistas jóvenes que están empezando una carrera que va a cuajar más tarde con la democracia, pero que ya se hacen notar por su capacidad de innovar. Es una gama amplísima de situaciones que responde a la complejidad del momento. Lo más conveniente es optar por la flexibilidad, no dejándose ceñir por las fechas, y atendiendo más bien a las tendencias, a las relaciones e influencias que nos permiten recrear cuáles fueron las grandes líneas y el clima que se vivió en esos años. En todo caso parece lógico para ajustar un poco la cronología no encuadrar en este período a los artistas nacidos a partir de 1950, que apenas estaban iniciando su trayectoria profesional a la muerte de Franco.

Por todo ello en este texto lo fundamental más que dar cuenta individualmente de los artistas, va a ser reflejar el debate que se establece entre las ten-

dencias renovadoras, fundamentalmente las abstractas que se abren a las corrientes internacionales, y las más conservadoras que mantienen la figuración y muestran un fuerte apego a los valores tradicionales. La selección de nombres, siempre discutible, va a estar dirigida por esta premisa de atender a aquellos pintores que tuvieron un papel más destacado en el desarrollo de las diferentes orientaciones pictóricas vigentes en estos años del franquismo. En cualquier caso la selección, con lo que implica de omisiones que pueden ser innecesarias, es un riesgo que hay que asumir:

Este período, por otra parte, no es un período monolítico porque las circunstancias económicas, sociales y políticas van evolucionando y a tenor de ellas van modificándose las pautas culturales. Desde la España de la posguerra caracterizada por todo tipo de carencias, hasta la España de la transición se recorre un largo camino marcado por la progresiva recuperación del arte moderno, por eso es conveniente estudiar por separado cada uno de estos ciclos resaltando cuáles son los condicionamientos que determinan su transformación.

Otro de los factores que hay que considerar es la dispersión de tendencias y el individualismo que lleva a los artistas a evolucionar con una autonomía tal que la trayectoria evolutiva es con mucha frecuencia muy cambiante. En poco tiempo abandonan lo que venían haciendo, para experimentar nuevos lenguajes que nos parecen contradictorios. Es muy frecuente que en el mismo artista se alternen distintas modalidades de expresión artística, compaginando obras de carácter figurativo con otras abstractas, por lo que es difícil clasificarlos y todo intento de encasillarlos resulta a la postre un poco forzado.

En lo que se refiere al arte vasco hay que detenerse en algunos hitos que por su especial significado fueron puntos de inflexión en este período y que desde el punto de vista cronológico son significativos de cuáles son los principales retos de cada década. El primer aldabonazo fue la construcción del **Santuario de Arantzazu** (1950) que supuso, en unos años caracterizados por la estrechez de miras, el punto de partida para la recuperación artística; el segundo hecho que hay que destacar es la creación de la **Escuela Vasca** (1966), con la confirmación de las tendencias abstractas y el deseo de afianzar la cultura vasca; y por último los **Encuentros de Pamplona** (1972), abiertos a las nuevas tendencias más experimentales de signo conceptual que supusieron un revés como estrategia compartida. Son proyectos que no cuajaron como se esperaba, pero que a pesar de su relativo fracaso generaron una dinámica que fue crucial para el devenir cultural de estos años. Polémicas y divergencias de todo tipo configuran un panorama agitado en el que los artistas intentan abrirse camino con todas las dificultades inherentes al confuso trasfondo ideológico y social de la época.

Es también importante destacar cómo se ha vivido todo esto en las distintas provincias. Qué tendencias han predominado y qué artistas han llevado la voz cantante en los debates culturales que se abrieron esos años, qué tipo de relaciones se entablaron entre los distintos centros provinciales. En definitiva, cómo repercutieron en la vida artística las circunstancias específicas de cada una de ellas.

## 2. CONTEXTO GENERAL

### 2.1. La inmediata posguerra. 1939-50

Al terminar la Guerra Civil comienza la 2ª Guerra Mundial, con lo que se cierran aún más las posibilidades de alcanzar una cierta normalización. La penuria económica que hace perentoria la mera subsistencia no constituye el mejor caldo de cultivo para el arte que casi queda desterrado de la vida pública. La falta de recursos económicos, las menguadas ayudas oficiales, las trabas burocráticas, los impedimentos de la censura, hacen muy difícil la recuperación cultural.

En una España en ruinas el proceso artístico anterior a 1936 quedó interrumpido. A la muerte o el exilio de los artistas que tuvieron que dejar el país, hay que sumar ese exilio interior que vivieron los que se quedaron, aquellos que sin integrarse en las instituciones oficiales, marginados y aislados, crearon su obra en el silencio de sus estudios<sup>1</sup>. Con muy pocas posibilidades de comunicarse con el extranjero, los pocos que se dedicaban al arte se sumieron en un ensimismado horizonte en el que había pocas opciones de abrirse a los cambios<sup>2</sup>. Han desaparecido además las instituciones culturales tradicionales, que tardarán un tiempo en volver a ponerse en marcha coartadas por el férreo control ideológico de la dictadura. La batalla se reduce a lo más elemental: recuperar poco a poco la existencia del arte frente al vacío porque ya no se trataba de buscar nuevas fórmulas sino simplemente de resistir:

Desde el punto de vista artístico se impone un mensaje tradicional y académico impidiendo cualquier planteamiento novedoso que pueda perturbar el orden impuesto. El Estado “cuyo estilo es no tener estilo, un mero temor a la novedad”<sup>3</sup>, se aferra a un conservadurismo trasnochado con la pretensión de recuperar los modelos clásicos de la época imperial. En estos años no se puede hablar de arte oficial porque no se estableció nunca un estilo determinado como ocurrió con el nazismo en Alemania y con el fascismo en Italia, sino que se impulsó un eclecticismo indescifrable en el que convivían restos académicos y tendencias ya totalmente superadas. Lo que se establece es una pintura académica al margen de veleidades vanguardistas, de manera que se consideraba renovador todo lo que se distanciase de esa visión conservadora y no, como sería normal, la pintura que se vinculase con las tendencias vigentes entonces en Europa y América. En realidad todo lo que viniera de fuera era rechazado con una profunda desconfianza, motivada por esa política aislacionista del gobierno cerrado a todo lo foráneo. La exclusión se extiende igualmente a la etapa anterior que va a ser liquidada de un plumazo. De esta manera el arte de la República inmediato a la Guerra Civil fue manipulado eliminando acontecien-

---

1. BOZAL, V.: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.; p.21.

2. Esta política alejó del arte incluso a algunos pintores afectos al régimen que vieron como se les cerraban los caminos. Es el caso de Carlos Ribera, miembro de “Gu” que dejó la pintura, aunque mantuvo su relación con ella ejerciendo como crítico.

3. CALVO SERRALLER, Fco.: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial, 1988; p. 89.

tos y nombres que habían sido fundamentales en el intento de modernización cultural de España. Lo que ocurre es que se identifica a la vanguardia con la República y a ésta con la negación de los valores propiamente hispánicos. Al fin y a la postre lo que pretenden es interpretar el pasado en función de sus intereses<sup>4</sup>.

Predominan por lo tanto en pintura las tendencias más moderadas que conectan con una tradición ya asentada aceptable para todos. Pintura conservadora tanto en el contenido como en la forma. Se trata de evitar los temas que puedan resultar conflictivos, para cultivar un tipo de temática neutra en la que no se deja margen para el análisis crítico de la realidad o para la formulación de un compromiso social. No es el momento tampoco de realizar indagaciones estéticas arriesgadas, por lo que predomina una pintura sujeta a fórmulas ya caducas que no implican ningún tipo de ruptura con lo consabido y admitido por todos. Se hace por lo tanto borrrón y cuenta nueva, dejando en la cuneta las experiencias vinculadas con el surrealismo que habían sido las más comprometidas antes de la guerra.

En el País Vasco, con gran parte de las instituciones paralizadas y ausentes muchos de los maestros que habían desempeñado su magisterio antes de la contienda, la tónica dominante entre los artistas jóvenes que empiezan a trabajar ahora es el autodidactismo acompañado de un fuerte componente vocacional, todo ello lastrado por la falta de información, las directrices conservadoras que se proponen desde el gobierno y la estrechez de miras de la sociedad vasca, que sólo acepta un lenguaje figurativo adscrito a la tradición totalmente inteligible.

Lo que prevalece es la rutina de unos géneros repetidos y de una enseñanza desvitalizada, la tiranía de marchantes sin preparación, la casi inexistencia del coleccionismo por otra parte rotundamente miope a las novedades, el confusio-nismo de una crítica incompetente, y la falta de información. Con estas premisas es fácil entender que las aventuras estéticas que eran excepciones meritorias frente a la casi totalidad de los artistas aferrados a las fórmulas tradicionales más regresivas.

A pesar de todo, y al margen de los organismos públicos que muestran un palpable desinterés por reactivar la cultura origen en su opinión de todos los males, empiezan a ponerse nuevamente en marcha gracias a la iniciativa privada algunas de las asociaciones que habían desempeñado un papel importante antes de la guerra<sup>5</sup>.

---

4. Véase LLORENTE HERNÁNDEZ, A: *Arte e ideología del franquismo (1939-1951)*. Madrid, Visor, 1995.

5. En Vizcaya en 1941 se constituye en torno al Café Suizo un colectivo de artistas que incluso expuso en la Sala Gaspar de Zaragoza. En 1944 se funda la Asociación Artística Vizcaína y en 1945 La Agrupación de Acuarelistas Vascos.

En Álava nace en 1945 la Peña de Pintores y en 1949 la Asociación Artística Alavesa.

En Guipúzcoa en 1944 se reanudan las Exposiciones de Artistas Noveles y en 1948 se funda la Asociación Artística de Guipúzcoa.

## 2.2. La década de los 50

En esta década comienza a plantearse un cambio de táctica en la estrategia económica que propicia el primer desarrollo industrial. También se advierte una tímida liberalización política que se dejó sentir en un nuevo clima cultural. Es una tradición en la historiografía artística considerar la recuperación que se inicia con las Bienales Hispanoamericanas de Arte, en las que desde instancias oficiales se dio entrada a corrientes artísticas más avanzadas<sup>6</sup>. Por otra parte, aunque la información sigue siendo muy limitada, algunas exposiciones centradas en la obra de artistas extranjeros tuvieron una repercusión importante en ese ambiente tan impermeable de esos años. Se trata de las “Tendencias Recientes de la Pintura Francesa” (1954-55), de la “Pintura Italiana Contemporánea” y de los “Fondos del Museo de Arte Moderno de Nueva York” (1955). En todo ello se advierte la tendencia liberalizadora del equipo de Ruiz Jiménez, ministro de Educación, que intenta propiciar la asimilación por parte del Régimen de las tendencias renovadoras que empezaban a generarse en esos años. Efectivamente, ahora se inicia una recuperación de la modernidad que no surge de cero, sino que establece una conexión con las experiencias más vanguardistas del final de la República interrumpidas bruscamente por la fractura que supuso la guerra. Por otra parte los artistas empiezan a salir al extranjero trayendo información de primera mano que incide en el talante más cosmopolita con el que abordan la pintura. Algunos obtienen un reconocimiento internacional que favorece las posibilidades de renovación, porque en España, siempre aquejada de un considerable complejo de inferioridad, “perduraba la mentalidad de ignorar las cosas propias mientras no obtuvieran reconocimientos ajenos”<sup>7</sup>.

Hay por otra parte una curiosa penetración de ideas izquierdistas en algunas instituciones oficiales. La confusión venía propiciada desde dentro de algunos sectores de la Falange que veían con simpatía las reflexiones de intelectuales avanzados y que habían asumido la vanguardia como una manera de afirmación ideológica<sup>8</sup>. El pensamiento monolítico que había prevalecido hasta ahora da paso a un panorama más abierto liberado en parte de los tópicos de los años anteriores. En definitiva se va hacia una progresiva normalización en todos los ámbitos.

El proceso evolutivo de la pintura española en general, y de la vasca en concreto, se hace más complejo porque el ansia de realización personal y de originalidad se agudiza entre los artistas. Las mayores cotas de libertad, el aperturismo y el deseo de incorporarse a las corrientes de vanguardia procuran un panorama artístico más estimulante. Como había ocurrido en anteriores ocasiones el proceso de modernización de la pintura española pasa por París, y es pre-

---

6. CABAÑAS BRAVO, M.: *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996

7. AGUILERA CERNI, V.: *Iniciación al arte español de la postguerra*. Valencia: Ediciones Península, 1970; p. 53.

8. En este sentido es sintomático el papel que en San Sebastián llevó a cabo el Club Guipúzcoa, un centro cultural de la Falange dirigido por Jesús M<sup>o</sup> Talavera. Allí se organizaron una amplia gama de actividades caracterizadas por un espíritu mucho más abierto que el de otras instituciones más coartadas por la censura.

cisamente ahora cuando muchos artistas vascos emprenden como algo inexcusable un viaje iniciático que les permite visitar exposiciones y acceder a publicaciones inéditas en España. Allí pueden entrar en contacto con las últimas tendencias que se están fraguando en Europa y en los EEUU, desde la abstracción más lírica a la más matérica, de la violencia expresionista del grupo CoBrA al expresionismo abstracto norteamericano.

Cuando regresan plenamente comprometidos con lo contemporáneo, que entonces se resumía en la abstracción como sistematización visual de lo verdaderamente nuevo, van a chocar de frente con los que miran hacia el pasado inmediato y no renuncian a lo que consideran que es la esencia del arte vasco. Se agudizan las tensiones subyacentes en las que se desenvuelve la vida artística. “Van a convivir no sin problemas ni polémicas un mundo de intereses a punto de desaparecer; pero con un puesto de privilegio social, y otro ascendente que va poco a poco emergiendo tanto en lo creativo como en lo político”<sup>9</sup>. En medio de todas estas innovaciones crece una confusión que se incrementa porque en el fondo lo que se plantea no es tanto una confrontación de distintas maneras de entender el arte como de factores ideológicos. La divergencia entre unos y otros, el empeñamiento en mantener como incuestionable lo que es opinable, va a generar un conflicto que conduce a un diálogo de sordos en el que resulta imposible llegar a un acuerdo. Así, entre la innovación y la reacción, se va fraguando un arte que vive sobresaltado por las presiones ambientales y los condicionamientos ideológicos.

En esta década el fenómeno asociativo alcanza un extraordinario desarrollo. Se crean numerosos grupos de vanguardia con la intención de afrontar en común la lucha y reducir las resistencias institucionales y ambientales que hubiera sido sumamente difícil emprender individualmente. Surgen grupos emblemáticos más y mejor informados de lo que se estaba fraguando más allá de nuestras fronteras, que van a desempeñar un papel fundamental en el afianzamiento de las tendencias innovadoras en España. Estos grupos se vinculan por su tono vehemente con las primeras vanguardias históricas, de las que adoptan la publicación de Manifiestos en los que dan a conocer públicamente sus intenciones. Como consecuencia del ambiente represor que se respira en nuestro país mantienen un ideario fuertemente comprometido porque lo que rechazan es el ideologismo de la “no ideología” propuesto desde el poder:

En el País Vasco se añade otro ingrediente más: la tan traída y polémica cuestión de una pintura con identidad propia, de una escuela vasca, sobre la que todos han opinado para reivindicarla o para negarla. El apego a la tradición ha ido transmitiéndose de generación en generación, con la vista puesta en un pasado sublimado que va adquiriendo un poso muy difícil de superar; esgrimido como bandera identitaria frente a las nuevas corrientes por los artistas más tradicionales. Pero no es sólo en los sectores más conservadores en los que se plantea esta cuestión de la identidad porque muchos de los artistas más renovadores

---

9. SAENZ DE GORBEA, X (et. al.): *Arte y artistas vascos en los años 60*. San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea, 1995, p. 148.

sostienen -de otra manera porque ya no se trata de aferrarse a los temas estereotipados del *arantzale* o del *caseño*-, esa voluntad de autoafirmación cultural de lo autóctono, en la que sin renunciar a las vinculaciones con las vanguardias internacionales se mantengan esas referencias a lo que se considera propio basadas en unas raíces comunes. Son miradas más profundas en las que se busca a través del pasado más remoto del hombre prehistórico, de la recuperación de los mitos o de una nueva interpretación de lo popular un sustrato común que reafirme la idiosincrasia de un arte propiamente vasco. En realidad, este intento de integrar lo vernáculo con lo contemporáneo, de conjugar lo local con lo universal no es nuevo en el arte moderno. Está presente desde Gauguin a Picasso, desde Brancusi a Gontcharova y tantos otros que proponían la “vuelta a los orígenes”. También otros grupos españoles contemporáneos como la Escuela de Altamira o el grupo *El Paso* se esforzaban por lograr ese mismo objetivo de hacer un arte de vanguardia que integrase a la vez la memoria histórica, recuperada como un factor aglutinante, sin renunciar por ello a una revisión crítica del pasado. En este aspecto va a ser fundamental el protagonismo de Jorge Oteiza, que al promover una reflexión sobre la definición de lo que constituye la esencia del arte vasco va a desempeñar un papel muy importante en la configuración de un sentimiento nacionalista, sentimiento ahora muy agudizado por la represión cultural y por la creciente oposición política al franquismo.

A pesar de esto, la sociedad, en términos generales muy desmotivada desde el punto de vista ideológico, se acomodó al franquismo que ofrecía orden y estabilidad. Es una mayoría silenciosa que se mostró muy poco receptiva, por no decir beligerante, ante las tendencias más vanguardistas. En este sentido es un hecho relevante que sea el arte el que vaya muchas veces abriendo brecha sin dejarse llevar por los acontecimientos. La mediocridad de la vida cultural española no cuadra con artistas como Oteiza o Chillida que intervienen en la formación de grupos y participan en los debates estéticos e ideológicos, adquiriendo un protagonismo que los convierte en punto de referencia para muchos seguidores del arte. Ellos van a crear un ambiente favorable a la abstracción y al análisis espacial que no se va a reducir al ámbito de la escultura, sino también al de la pintura.

Un hecho extraordinariamente relevante para el desarrollo del arte vasco, va a ser la creación justamente al comienzo de esta década del **Santuario de Arantzazu**. En una fecha temprana, cuando se vivía en la más completa atonía en lo que se refiere a las tendencias de vanguardia, Arantzazu fue lugar de encuentro de artistas comprometidos que en medio del desinterés general trabajaron en un proyecto muy innovador. Superando el tradicionalismo de la jerarquía católica, el Padre Lete, impulsor del santuario, encarga en 1950, tras la convocatoria del correspondiente concurso, a los arquitectos Francisco Saénz de Oiza y Luis de Laorga el proyecto del edificio. Jorge Oteiza va a ser el responsable de la decoración escultórica, mientras que Lucio Muñoz con la decoración del ábside y Nestor Basterrechea con los murales de la cripta, se van a hacer cargo de la pictórica. El conjunto se completa con las vidrieras del franciscano Javier M<sup>e</sup> de Eulate, las pinturas del pórtico de Agustín Ibarola y las puertas de la fachada de Eduardo Chillida. Están ahí trabajando en colaboración los artistas más significativos del momento, los que adoptan unos criterios más cosmopolitas en abierto contraste

con el tono general imperante. Entre ellos algunos como Oteiza reemprenden ahora una trayectoria ya muy relevante en la época anterior; otros recién llegados son artistas emergentes que van a protagonizar la escena artística a partir de ahora. Todos pasan a ser los intérpretes de una nueva manera de entender el arte, convirtiéndose en los principales mentores de los artistas que más o menos desorientados comienzan ahora a dar sus primeros pasos.

Lo que ocurrió es de sobra conocido: la idea resultaba demasiado avanzada y cuando murió en accidente de aviación el Padre Lete todo se paralizó en medio de una contestación bastante generalizada desde diversos ámbitos. El proyecto no se reanudó hasta el año 1968, cuando la mentalidad ya había cambiado y la sociedad se mostraba más propicia a las nuevas corrientes. Todo ello no hace sino mostrar el desinterés y las suspicacias que despertaban los artistas renovadores y el lento proceso de *aggiornamento* con el que se vivía la incorporación del arte contemporáneo en la sociedad vasca. Las polémicas, los sinsabores y las maniobras que acompañaron todo el proceso son ingredientes habituales en este tiempo.

### 2.3. La década de los sesenta

En este periodo el Régimen sin cambiar sustancialmente se vio obligado a adoptar retoques tácticos para adaptarse de forma más pragmática a los nuevos tiempos. En lo político se abre una crisis con la dimisión de José Luis Arrese y la irrupción de los “tecnócratas” que impulsaron una economía con planteamientos liberales poniendo fin al proteccionismo y la autarquía. Las nuevas condiciones socioeconómicas rompen el aislamiento y la llegada de nuevas generaciones no condicionadas en tan gran medida por la Guerra Civil influyen en una transformación que se hace irreversible. Con el desplazamiento de los emigrantes y el contacto con los miles de turistas que llegan a España, va afianzándose una nueva sensibilidad más afín con las corrientes internacionales que poco a poco modifican nuestros comportamientos.

Fruto de esta nueva imagen que quiere promover el gobierno va a ser la presentación en los foros internacionales de artistas renovadores, adscritos en términos generales a la abstracción, que consiguen premios de renombre y despiertan un gran interés. En la mayoría de los casos recibieron críticas muy favorables y en muchos casos un reconocimiento en el que junto a la valoración artística de las obras se reconocía también lo que suponía de ruptura frente al sistema. Todo ello responde a una política un tanto cínica en la que en el interior se apoya una línea conservadora, mientras que en el exterior se presenta el arte más vanguardista, en un intento de “lavar la cara” al Régimen manipulando a unos artistas que en su mayoría están en la oposición. Los artistas instrumentalizados por el Régimen se ven sometidos a una fuerte contradicción porque se enfrentan a la paradoja de representar a un gobierno con el cual mantienen fuertes discrepancias.

En este contexto de apertura y de mayor información la progresiva radicalización de amplios sectores sociales alcanzó también a los artistas. Se acentúa en muchos de ellos un espíritu crítico y una voluntad de transformación que no

es solamente estética sino ética. Si internacionalmente por lo general el compromiso político de los artistas ha perdido vigencia, en la España de Franco adquiere un enorme peso. La dictadura, en este sentido, fomenta, por la falta de libertades, una contestación rebelde que contribuye a la identificación entre revolución social y artística, entre la izquierda política y la vanguardia artística. “El artista de nuestro tiempo se ha convertido en un sensible sismógrafo de las corrientes ideológicas de la época”<sup>10</sup>. El antagonismo frente a la sociedad y la rebeldía frente a lo convencional que unidos a un compromiso irrevocable con la utopía son propios de la vanguardia, van a determinar las actuaciones de un sector muy amplio de artistas cuya actividad no se reduce a la creación, sino que se carga de responsabilidades añadidas que a muchos de ellos les superan. Ya no se trata tan solo de pintar sino de asumir la transformación política y social como un objetivo primordial.

Los cambios que se produjeron en estos años supusieron una verdadera ruptura histórica que se hizo notar de forma especial en el País Vasco, donde el desarrollo fue particularmente intenso. La emigración produjo un fuerte incremento de la población con la correspondiente alteración de la estructura social. Ahora se afianza una sociedad industrial y urbana, lo que supone una elevada proporción de la clase obrera industrial en detrimento de la población rural con la consecuente crisis del caserío -verdadero paradigma de la cultura vasca-, y el peso creciente de profesionales y cuadros técnicos encuadrados en empresas y servicios. Desde el punto de vista artístico el crecimiento urbano y el aumento de la renta determinó un aumento de la demanda de bienes de consumo, también culturales, y alentó un mercado artístico cada vez más abierto a las tendencias internacionales.

En esta década la oposición a la Dictadura se intensifica entre los intelectuales y en el proletariado. La apatía que en lo relativo a lo social y a lo político se había adueñado en términos generales de la sociedad -la oposición clandestina había sido bastante minoritaria- se rompe con la creciente conflictividad laboral y con las primeras actuaciones de ETA que se materializaron en huelgas y en actos de violencia. El régimen franquista respondió declarando el “estado de excepción”.

La incorporación a la vanguardia va a incidir ahora con fuerza removiendo los cimientos del arte vasco. Son vientos de renovación recibidos en medio de una fuerte polémica porque la inercia y el apego a la tradición genera fuertes resistencias a toda novedad. Vanguardia y tradición se convierten en parámetros opuestos enarbolados como una bandera que hay que defender a costa del contrario. Cada uno, desde su posición más conservadora o más renovadora, defiende su propia manera de entender el arte con un exceso de apasionamiento que se contagia a toda la sociedad. Son años de polémicas y desavenencias en las que los proyectos, los grupos, las nuevas propuestas, se ven abocados a una dinámica autodestructiva que impide alcanzar las expectativas con las que se cre-

---

10. VV.AA.: *Interpretación y análisis del arte actual*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra S.A., 1977, p. 10.

aron. A pesar de todo, gracias a los esfuerzos de los artistas más comprometidos va creándose poco a poco un caldo de cultivo más favorable a las nuevas tendencias. Se aprecia a todos los niveles una sensibilidad menos cerrada que de forma incipiente va abriendo un horizonte más esperanzador para las corrientes más actuales, especialmente para las abstractas. Un indicio claro de esta mayor receptividad es el papel de la crítica que en muchos casos apuesta decididamente por la modernidad. Al hilo de esa mayor apertura y de la favorable situación económica se incrementa el mercado artístico con la creación de nuevas galerías y se posibilita una mayor información con la consiguiente incorporación de los artistas a las tendencias de vanguardia. En lo que se refiere al mercado artístico el coleccionismo sigue siendo en el País Vasco muy reducido<sup>11</sup>.

El *Quosque Tandem* (1963) de Oteiza va a ser el libro de referencia para muchos artistas. Jorge Oteiza formula un nuevo concepto de la esencia del alma vasca, esta vez al margen de los estereotipos tradicionales que habían lastrado la posibilidad de abrirse a la vanguardia sin renunciar a lo propio. Es una propuesta de ruptura de una tradición largamente asentada para reinterpretar en clave actual las propias raíces históricas. Oteiza conforma lo que puede considerarse una “estética vasca”, basada en la reivindicación de un acervo étnico y lingüístico comunes, que va a ser motivo de reflexión y de creación para muchos artistas vascos.

En este contexto la aparición de la llamada **Escuela Vasca**, en cuya creación van a confluír distintos enfoques y distintas personas, va a ser uno de los hechos más significativos del arte vasco de la posguerra. Hay un precedente que marca el punto de partida del grupo guipuzcoano, que es el que toma la iniciativa de poner en marcha la Escuela: la llamada “Exposición de los 10”<sup>12</sup>. Esta exposición en la que participaron diez jóvenes artistas con afanes de ruptura, se montó con la intención de oponerse a los Certámenes de Navidad, que en su opinión mostraba un talante muy poco innovador. Para marcar distancias y subrayar su oposición a la estética tradicional lo hicieron coincidir en fechas con el Certamen (diciembre-enero del 59-60), de manera que se celebraron simultáneamente con el consiguiente revuelo dos muestras paralelas de distinto signo. Esta exposición puso en tela de juicio no sólo unos determinados criterios estéticos al optar los pintores mayoritariamente por la abstracción, sino también la manera de gestionar todo lo relativo al arte al eludir los cauces tradicionales y organizarse de forma más autónoma y democrática.

La Escuela Vasca en este sentido, más que el punto de arranque de la vanguardia es la cristalización de “una serie de esfuerzos colectivos que se venían

---

11. En este sentido es muy significativo que muchos de los artistas más innovadores han tenido que guardar la mayor parte de la obra en sus estudios. En los últimos años está cambiando la situación y se ha producido un incremento en las ventas.

12. La iniciativa parte de Amable Arias, en cuyo estudio se monta la exposición de Rafael Ruiz Balerdi. Los integrantes van a ser además de estos dos Miguel Ángel Álvarez, Nestor Basterechea, Carlos Bizcarrondo, Gonzalo Chillida, Mari Paz Jiménez, José M<sup>o</sup> Ortiz, J.A. Sistiaga y J.F. Villagarcía, a los que se sumó más tarde Vicente Ameztoy.

produciendo de forma dispersa desde años antes. Los grupos no son, en realidad, el inicio de algo nuevo, sino el momento en el que algunas novedades alcanzan un cierto grado de madurez que permite la consolidación o el reagrupamiento de la vanguardia y el País<sup>13</sup>.

Seis años más tarde, con el mismo propósito de poner de manifiesto los problemas que aquejaban al arte por la carencia de apoyo de las instituciones y la falta de criterios estéticos de los distintos certámenes públicos convocados en Guipúzcoa, un grupo de artistas, todos ellos de vanguardia, se propusieron montar una exposición paralela y antagónica que coincidiera con el XIII Certamen de Navidad y el II Gran Premio de Pintura Vasca<sup>14</sup>. La incorporación de Oteiza al grupo contribuyó a darle un giro más ambicioso en lo que se refiere a los propósitos iniciales. En efecto, Oteiza lo que pretendía era renovar la sensibilidad estética de la sociedad a través de un amplio programa educativo, en el que se enmarcaba la creación de un Instituto de Investigaciones Estéticas que vendría a subsanar la deficiente infraestructura de la docencia artística en el País Vasco. Más que proponer un determinado lenguaje artístico lo que quería era impulsar una mentalidad enteramente renovada. Además Oteiza que mantenía frecuentes contactos con otros artistas, especialmente con Ibarrola, influyó para que el pequeño grupo donostiarra se abriera a un colectivo mucho más amplio que abarcara a todo el País Vasco. Se trataba de sumar esfuerzos y de potenciar la cultura en todos sus frentes para sumarse a la modernidad<sup>15</sup> y recuperar la identidad nacional frente al centralismo y a la dictadura. Estas demandas y las críticas que exponen en sus respectivos manifiestos les apartan de los otros movimientos surgidos en España, más volcados en los contenidos artísticos. Se formaron cuatro grupos, uno en cada provincia: *Gaur* en Guipúzcoa, *Emen* en Vizcaya, *Orain* en Álava y *Danok* en Navarra, que colectivamente se daban a conocer como la Escuela Vasca.

Es bien sabido que la idea inicial de ir exponiendo en las distintas capitales para darse a conocer, se vio enseguida truncada por las desavenencias que se generaron por los diferentes criterios estéticos, ideológicos, e, incluso, generacionales entre los grupos, discrepancias que se pusieron de manifiesto ya en sus respectivos manifiestos. *Gaur*, aunque no defendió una opción estilística concreta, apuesta por un cosmopolitismo de vanguardia cercano al informalismo francés y presenta un perfil más vasquista. *Emen*, en la línea de Ibarrola adscrita a la tradición obrera y socialista, opta por un colectivo numeroso, más abierto e indiscriminado, muy poco homogéneo desde el punto de vista estilístico, movido más bien por un espíritu corporativo y profesional. *Orain* es bastante radical en sus posturas tanto estéticas como ideológicas a pesar del entorno más conservador de Vitoria. Finalmente el grupo *Danok* ni tan siquiera llegó a constituirse. El principal campo de batalla fue el rechazo al colectivo vizcaíno en el que se incluían artistas consagrados y otros amateur con diferentes grados de vincula-

13. SAN MARTÍN, E.J. (et al.): *Arte y artistas vascos en los años 60*. op. cit., p. 198.

14. Los impulsores de esta idea son en esta ocasión Amable Arias y J.A. Sistiaga.

15. De hecho se abren a distintas disciplinas artísticas como la escultura, la pintura o incluso la fotografía, como en el caso de Alberto Schommer del Grupo *Orain*.

ción tanto en lo artístico como en lo profesional. Los grupos *Gaur* y *Orain* optaban por una creación de vanguardia que implicara un compromiso ideológico frente al grupo *Emen*, concebido con criterios más abiertos y asamblearios en el que cabían, como señalaban en su manifiesto, todas las opciones estéticas que reflejaran “el momento histórico de nuestro pueblo”. Después de una existencia turbulenta queda así truncada la historia común de la Escuela Vasca que tantas expectativas había despertado. Las causas que se pueden aducir; al margen de la falta de entendimiento entre sus miembros, fueron algunas coyunturales como la proverbial falta de apoyo económico e institucional ante unas posturas reivindicativas que despertaban un recelo evidente, junto con otras de carácter social, porque los artistas no encontraron apoyo en una burguesía como la vasca que nunca llegó a implicarse con las experiencias artísticas más comprometidas como signo de futuro, y prefirió, con su desmedido apego a lo conocido, el arte más tradicional. Ante esto los pintores hicieron un tremendo esfuerzo de divulgación tanto entre las nuevas generaciones como entre los sectores más alejados de los cauces de distribución habituales. Esta vocación utópica de impulsar la transformación social, sentida como una necesidad y un deber; se pone de manifiesto en la estrategia de la “Galería Barandiarán”<sup>16</sup>, a través de la cual canalizaron sus proyectos los artistas de *Gaur*.

A pesar de su aparente inoperancia, el impulso generado por la Escuela Vasca en el desarrollo de un arte comprometido con la vanguardia y solidario con la realidad del País Vasco es el que va a propiciar el crecimiento de la vida artística en los años posteriores. La Escuela Vasca va a ser la referencia constantemente invocada a partir de ahora cuando se trate de proponer la incorporación a las corrientes artísticas innovadoras o la participación colectiva de los artistas vascos en un proyecto común. La aportación más original de la Escuela Vasca es que más que la transformación de las obras lo que se propone es crear a través de un proceso educativo una nueva sensibilidad en la que la estética se integre de forma armoniosa con la vida.

## 2.4. Últimos años

A partir de la década de los setenta el Régimen entra en crisis. Se aprecian síntomas de decadencia motivadas principalmente por la precaria salud de Franco que originan importantes tensiones en el seno del propio sistema. Se consolidan dos grupos con evidentes diferencias en sus planteamientos, uno de tendencias *inmovilistas* que pretende mantener las señas de identidad del Alzamiento del 18 de julio de 1936, y otro, el denominado *aperturista* que aspira a sentar las bases de un desarrollo político que dé paso a una democracia

---

16. En la Galería como reflejo de ese propósito de potenciar una relación transversal entre las artes se montaron exposiciones de muy diverso signo, desde carteles y grabados a muestras de arte popular o de juguetes didácticos. Se programaron películas experimentales, audiciones musicales, coloquios sobre literatura... Y además se hace una programación que abarca toda la provincia en locales muchas veces poco convencionales. En todo ello se advierte el deseo de lograr la integración de las artes y de promover la difusión cultural en todos los ámbitos.

limitada. Al mismo tiempo se va fraguando un distanciamiento cada vez mayor de la Iglesia y una presencia creciente de la oposición. Es la lenta y penosa agonia de un Régimen condenado a desaparecer con el dictador

En lo que se refiere al arte en España en estos años no se advierte una inmediata correspondencia con lo que acontece en el panorama internacional donde triunfan tendencias minimalistas y conceptuales. El aislamiento español siempre provocó una cierta falta de sincronización con lo que se estaba haciendo fuera; ahora, en los últimos años del franquismo, cuando cada vez era más visible la descomposición del Régimen, estas experiencias tienen una repercusión muy limitada. Lo que sí se advierte es la desmitificación del informalismo, que ya venía anunciándose desde la década anterior coincidiendo con el auge del Pop anglosajón y con la Nueva Figuración. El gran premio de la Bienal de Venecia en 1964 concedido a Rauschenberg, precisamente donde habían sido galardonados hasta ahora los grandes pintores abstractos, fue el signo más evidente del desalojo de una tendencia por otra. El informalismo que potenciaba la intuición y el impulso inmediato en la acción, acabó por amanerarse por la inflación de pintores que lo convirtieron en su forma de expresión individual y por la reiteración de unas obras vacías que se valían de un lenguaje convertido en un formulismo artificial. Es precisamente esto lo que quiso dar a entender Rauschenberg cuando pintó *Factum I* y *Factum II*, dos cuadros abstractos idénticos, tan repetibles en su aparente instantaneidad como una fotografía. Al margen de un agotamiento que se hacía patente, el informalismo había perdido con el tiempo su carga agresiva y se había convertido en algo inerte, carente de contenido, incapaz de comunicar un mensaje crítico, mensaje que con unos presupuestos muy diferentes va a transferirse a las nuevas tendencias figurativas. No deja de ser curioso que en el debate entre figurativos y abstractos la crisis del informalismo fuera interpretada de forma oportunista por los más conservadores como una derrota definitiva de las tendencias abstractas.

Por otra parte, el final de los sesenta es el momento en el que empieza a cuestionarse el vanguardismo histórico. Entra en descrédito la idea romántica del artista providencial capaz de salvar a la humanidad y los artistas van desbarazándose de los compromisos políticos tan presentes en la generación anterior. Se instaura un cierto escepticismo en relación con la misión redentora atribuida al arte para optar por un enfoque más pragmático y unos planteamientos que se centran sobre todo en la resolución de los problemas plásticos. En el País Vasco, sin embargo, el compromiso ideológico de la pintura permanecía por ahora vigente por la oposición al régimen franquista, pero con la llegada de la democracia, tras la primera efervescencia de entusiasmo por la libertad conseguida, va a advertirse esta pérdida de sentido del proyecto vanguardista.

En el País Vasco la polémica en torno al Pop Art generada por el Gran Premio de la XXXII edición de la Bienal de Venecia remueve el ámbito artístico, dando paso a nuevas corrientes neofigurativas en las que se mezclan elementos propios del informalismo con la aparición de la figura, que necesariamente genera su propio espacio vital. Lo que se pretende es acentuar por medio de las referencias figurativas el valor de la representación en la pintura. Muchos artistas van a tomar como referencia importante la pintura de Francis Bacon que supone un plus de expresio-

nismo y de rebeldía muy apropiado para reflejar la realidad española. En cualquier caso hay que tener en cuenta que la figuración ahora no va a ser homogénea porque va a adoptar diferentes direcciones en las que la amalgama va a ser asumida como una opción enriquecedora. Desde el Pop al Surrealismo, del Expresionismo a la Nueva Figuración, las opciones, lejos de adoptar una línea en exclusiva, favorecen en sus variadas posibilidades la diversidad de estilos. Se rechazan el puritanismo y la inflexibilidad por la afirmación del placer de la pintura. Frente “a las obras tesis de los años sesenta, nosotros proponemos la ocultación, complejidad y lectura lenta de la obra”<sup>17</sup>. Este cambio de orientación no provoca un corte generacional porque la mayoría de los artistas ya consagrados que habían cultivado la abstracción reciben con los brazos abiertos a los recién llegados. Incluso coinciden en parcelas comunes ya que estos pintores aunque se interesen por la figuración no renuncian enteramente a la abstracción, y por otra parte muchos de los pintores abstractos empiezan ahora a realizar una obra en la que dan entrada a estas nuevas tendencias figurativas, como es el caso de Amable Arias, José Luis Zumeta, Juan Mieg o Carmelo Ortiz de Elguea entre otros.

Ahora, después de las dificultades con las que se saldaron los intentos colectivistas que tanto auge tuvieron en la década anterior, hay un cierto repliegue y los artistas optan por trabajar aislados profundizando en el camino elegido. Efectivamente, tras la aparición de los grupos de la Escuela Vasca hubo nuevos intentos unificadores, bien a través de nuevos colectivos o por la participación en exposiciones, como la Exposición de Arte Vasco en Méjico en 1970, la 1ª Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo en 1971, los Encuentros de Pamplona en 1972 o la Bienal de Venecia de 1976. Los objetivos eran promover la participación pública, apoyar las opciones de vanguardia, y una cierta oficialización del arte vasco, aunque lo cierto es que en términos generales se zanjaron con conflictos producidos en la mayoría de los casos por la política en la selección de los artistas participantes y por el rechazo de algunas tendencias.

Las incertidumbres tanto políticas como artísticas presentes en estos años se van a hacer palpables en los Encuentros de Pamplona, que tuvieron a pesar de su deriva una gran trascendencia. Celebrados en 1972, no se pueden entender si no se parte de la situación crítica que atravesaban los movimientos de vanguardia en esta década en la que se procuraba romper con la mercantilización del arte llegándose incluso a poner en entredicho la pura materialidad de la obra. En este sentido los Encuentros se concibieron más como un “encuentro” entre los propios artistas, entre los artistas y el público y entre las diversas artes, que como una exposición de obras convencionales. Se trataba de mostrar acciones, debates y experiencias de todo tipo tendentes a integrar todos los comportamientos artísticos –artes plásticas, música, cine, poesía, danza- en una aventura exploratoria compartida<sup>18</sup>. Fue una tentativa de abrirse a las tendencias más experimentales y de incorporarse al debate artístico internacional hasta ahora dificultado por la especial situación española.

---

17. Texto del catálogo de la exposición de Guillermo Pérez Villalta en la galería Vandrés de Madrid en Mayo de 1976.

18. CALVO SERRALLER, Fco.: *Op. Cit.* p. 141-42.

Intenciones loables que se vieron frustradas por las ausencias, las deserciones, las denuncias y las conspiraciones, que no eran más que el síntoma de las tensiones subyacentes con las que se vivía la cultura en nuestro país. En esos años era casi imposible que una manifestación de este tipo no se politizara, porque la falta de libertad de expresión y la concepción del arte como un medio de transformación social potenciaban un clima de crispación en el que los contenidos exclusivamente culturales quedaban relegados. Lo que podría haber sido un fermento indudable para el arte vasco, se convirtió en un factor de disgregación para los intentos colectivistas que los artistas vascos habían emprendido desde 1966 con la aparición de la Escuela Vasca. A partir de esta fecha los comportamientos más individualistas prevalecen sobre los colectivos.

### 3. TRAYECTORIA ARTÍSTICA DE LAS PROVINCIAS VASCAS

Antes de nada conviene señalar que en el País Vasco en lo que concierne a la cultura se advierte un cierto localismo, una tendencia hacia el ensimismamiento, una actitud distanciada con escasos contactos entre las tres provincias que conduce a la falta de información y de contacto entre ellas. En cualquier caso, al margen de esta falta de comunicación lo que se advierte es que las preocupaciones, ocupaciones y ambiente en cada una de ellas difieren claramente. Sólo a partir de la segunda mitad de los sesenta, y en gran medida gracias a la creación de la Escuela Vasca, comienzan a colaborar y a conocerse, aunque estas relaciones resulten al fin y a la postre bastante conflictivas.

#### 3.1. Vizcaya

En Vizcaya tras la Guerra Civil se vive desde el punto de vista artístico en una atonía que contrasta con su predominio económico y con el protagonismo que tuvieron los pintores a principios de siglo, cuando Bilbao marcó las pautas del despertar del arte vasco. Si exceptuamos algunas individualidades falta el compromiso asumido con la modernidad que se vivió en Guipúzcoa y, en cierto sentido también, en Álava. Por otro lado hay que tener en cuenta que desde el punto de vista del mercado del arte, en Bilbao hay más galerías y más salas de exposiciones que en las otras provincias, aunque, salvo excepciones, lo que predomina es un conservadurismo bastante ramplón<sup>19</sup>.

La primera asociación que se crea en Bilbao al terminar la contienda es el Grupo del Suizo (1941), llamado así por el nombre del café donde se reunía un grupo de interesados por el arte. Ellos fueron el germen de la Asociación Artística Vizcaína (1944), que fue la que ejerció mayor influencia en el ámbito artístico de esos años, inclinándose casi siempre por las opciones más conservadoras. Las posturas rupturistas están básicamente representadas por el grupo de "Estampa Popular", que con su realismo social opta por un explícito compro-

---

19. En Bilbao la sala de Isidoro Delclaux, luego Sala Delsa, Sala de Artesanía Española, algunas salas de exposición temporal en el Museo del Parque, el local de la Asociación Artística Vizcaína, Sala Arthogar, Galería Illescas, Galería Decar, Galería Lázaro, las galerías Studio, Grises y Mikeldi.

miso político volcado en la manifestación de los conflictos propios de una sociedad urbana, industrializada y proletaria como la vizcaína. Son actitudes antagónicas que produjeron una reacción adversa en el seno de la Asociación. Por otra parte cabe señalar que en Vizcaya tampoco se muestran muy receptivos a la cuestión de la identidad vasca que tanto eco alcanzó en Guipúzcoa.

El primer atisbo de renovación va a situarse a mediados de los sesenta con la creación de la Escuela Vasca, aunque esta falta de vinculación con la vanguardia de Vizcaya se plasmó en la propuesta ecléctica de Emen que tantas polémicas produjo entre los diferentes grupos. Desde entonces pierde virulencia la confrontación entre figurativos y abstractos, y aparecen nuevas experiencias no figurativas como “Nueva Abstracción “ y “Zue”, con la particularidad de que ambas se inclinan por una abstracción geométrica. Ahora, tanto la crítica, como las nuevas salas de exposiciones Grises y Mikeldi van a apostar por la renovación.

A partir de los años setenta se advierte una orientación mucho más abierta y renovadora, en la que se posibilitan vinculaciones con el panorama internacional, a la que no son ajenas las tendencias más radicales de corte conceptual. Todo esto se va a potenciar con la creación en 1970 de la Facultad de Bellas Artes que generó una dinámica muy favorable para las propuestas más actuales.

### 3.2. Guipúzcoa

Es importante señalar que a pesar de que Vizcaya tenía económicamente una mayor proyección, va a ser San Sebastián la que desde el punto de vista artístico se afiance retomando el protagonismo que asumió en los años treinta.

En Guipúzcoa tras la guerra, dentro de la penuria en la que transcurre la cultura, se hace notar pronto el deseo de recuperar el ambiente esforzado y la importancia de algunas asociaciones como Unión Arte y Gu, que intensificaron durante la República el protagonismo artístico de San Sebastián en detrimento de Bilbao. La educación artística era en principio muy precaria en Guipúzcoa, donde una vez cerrada la Escuela de Artes y Oficios sólo seguían en activo algunos maestros como Ascensio Martiarena en San Sebastián y Gaspar Montes Iturioz en Irún. Los primeros intentos de recuperación surgen gracias a la iniciativa privada, que ante la falta de interés institucional intentan subsanar generosamente las deficientes condiciones en las que se desenvolvía la práctica del arte. Se crean así la Asociación Artística de Guipúzcoa (1948) y los Certámenes de Navidad (1950), promovidos por Aranaz Darrás. La precariedad de la actividad artística se hace evidente en los escasos espacios expositivos que hay al principio, aunque vayan añadiéndose otros a lo largo de este período<sup>20</sup>.

---

20. Los espacios expositivos son: Salas Municipales de Arte, Sala de Exposiciones del Club Guipúzcoa (falangista), Museo de San Telmo, Sala del Ateneo Guipuzcoana, Salas Aranaz Darras, Galería Barandiaran (1965, proyecto del Grupo Gaur), Sala de la Delegación Provincial de información y Turismo (abierta en 1965), Galería Huts (inaugurada en 1968), Galería Ikuska y El Pez (en la década de los setenta). Con la excepción de Aranaz Darrás hasta mediados de los años sesenta todas las galerías son de instituciones más o menos públicas. A partir de esa fecha se incorporan otras ya de iniciativa privada.

A pesar de todo San Sebastián, más cosmopolita y atractiva para el turismo, va a convertirse enseguida en el motor que pone en marcha las experiencias más avanzadas del arte de vanguardia. Por otra parte es importante señalar que en San Sebastián se intensifica, en palabras de Idoia Estomés<sup>21</sup>, “el carácter de reserva etnicista” del País Vasco, lo que explica el papel primordial que va a jugar a la hora de plantear una reflexión más profunda acerca de la definición del arte vasco. Las especulaciones de Oteiza en este sentido y la trayectoria artística de Chillida van a ser determinantes en la aparición de un grupo de artistas abstractos decisivos para la incorporación del País Vasco a las tendencias actuales, incorporación sumamente polémica que va sembrando de incidentes y de escándalos la crónica artística de esos años. En este sentido la creación de la Escuela Vasca, promovida desde Guipúzcoa, va a ser uno de los hitos fundamentales en la historia del arte vasco. Precisamente fue el desarrollo de un ambicioso programa pedagógico uno de los frentes abiertos por el Grupo *Gaur*: la educación infantil y la difusión por el ámbito provincial de todo tipo de experiencias artísticas, con el objetivo de culminar el proceso con la creación de un Instituto de Investigaciones Estéticas Comparadas centraron gran parte de los intereses de *Gaur*.

Desde finales de la década de los sesenta empieza a gestarse en Guipúzcoa un cambio de gusto con la aparición de una generación de pintores jóvenes que regresan a la figuración. Es una figuración más comprometida en la que se cuestionan los presupuestos más tópicos de la pintura realista tradicional, al tiempo que se distancian de ese intento de profundizar en la identidad propia que había estado tan presente en los años anteriores.

### 3.3. Álava

Vitoria era tradicionalmente más “provinciana”, con una actitud bastante cerrada en la que cualquier avance parecía inapropiado precisamente por su falta de proyección hacia el futuro. En principio predomina una pintura conservadora en la que la renovación es considerada como algo totalmente ajeno a su propia idiosincrasia. En Álava la trayectoria de la mayoría de los artistas, los que recibían el aplauso de la crítica y el apoyo institucional, se limitaba a poner en práctica un paisajismo renovado pero respetuoso con la tradición, que era el que parecía convenir a una provincia con una personalidad poco definida y con unas aspiraciones modestas.

La Asociación Artística Alavesa se creó siguiendo el modelo de la de Vizcaya en 1949, pero no fue tan dinámica como las de las otras provincias. Como ocurre en Guipúzcoa, es la iniciativa privada la que frente al acomodaticio sistema oficial muestra actitudes más abiertas hacia la modernidad<sup>22</sup>. En este sentido es desta-

---

21. ESTORNÉS, Idoia. *San Sebastián. Capital intercultural nata de Vasconia*. Intervención en la inauguración de la sede del Palacio de Miramar de la EI-SEX. 1994.06.30.

22. En Vitoria las principales salas de exposiciones eran: Galerías GYS; Salones de Cultura de la Caja de Ahorros y Salón de Exposiciones y Conferencias del Monte de Piedad; Galerías Mendoza; Salón de Arte de San Prudencio; Galería de Arte Apellaniz; Museo Provincial de Álava; Paraninfo de la Escuela de Artes y Oficios; Sede social del Club Imosa; Galería Eder-Arte; Salones Luis Ajuria.

cable el Club Imosa que desde el sector empresarial emprendió una política cultural con exposiciones en las que participaron un grupo de artistas más cualificados. El Club Imosa va a ser el germen del Equipo 63<sup>23</sup> de existencia efímera pero que supuso una alternativa de ruptura frente al paisajismo más convencional.

Ese intento de conjugar esfuerzos para formar un equipo de trabajo va a ser puesto en práctica poco después con el Grupo *Orain* de la Escuela Vasca que se propuso renovar la creación artística alavesa desde presupuestos vanguardistas, y también reforzar la identidad que en esa provincia estaba bastante alejada de los intereses mayoritarios. Grupo cerrado que, quizás, para definirse frente al ambiente alavés, optó por excluir todo planteamiento artístico que no se comprometiera con la modernidad. El aldabonazo que supuso el Grupo *Orain* fue mal interpretado por la crítica y por el resto de los artistas en general, que consideraban que la experimentación artística superaba las posibilidades reales del arte alavés.

A pesar de todo, como en las otras provincias, el ímpetu renovador que supuso la creación de la Escuela Vasca va a remover los planteamientos estéticos en principio más limitados de una ciudad como Vitoria.

#### 4. PRINCIPALES TENDENCIAS ARTÍSTICAS

El gran debate que se planteó durante gran parte de estos años fue la alternativa entre las tendencias figurativas y las abstractas, que como hemos visto asumían en principio no sólo una determinada manera de interpretar la pintura según unos planteamientos más tradicionales o más innovadores, sino una postura ideológica en relación con la situación social y política. En los años álgidos en los que el enfrentamiento fue más fuerte, la simple adscripción a una u otra tendencia establecía la postura de cada uno frente al Régimen. La confrontación entre unos y otros alcanzó enorme virulencia y se extendió también a la sociedad, con innumerable trifulcas seguidas con vehemencia por el público a través de los medios de comunicación. La ironía, el sarcasmo y las descalificaciones son el caldo de cultivo de unas posturas enormemente beligerantes.

Estos límites entre figurativos y abstractos no son, sin embargo, tan unívocos. De hecho a lo largo de la trayectoria de muchos artistas se producen cambios muy significativos por lo que cualquier simplificación a la hora de encasillarlos resulta engañosa. Muchos pintores abstractos realizaron también, y de forma simultánea, obras figurativas, y no toda la pintura figurativa fue tan inequívocamente conservadora ni la abstracta tan innovadora. Desde los primeros años del franquismo, con un pintura apocada que no se atrevía -ni posiblemente estaba en condiciones de hacerlo- a ir más allá de los modelos consagrados, hasta los últimos en los que se afianza una figuración transgresora adscrita a las tendencias cosmopolitas más actuales, hay un largo trecho que recorrer. Efectivamente, a partir del triunfo internacional del Pop Art o del reconocimiento de la obra de Francis Bacon que va a

---

23. Integrado por Jon Abad, Joaquín Fraile y Víctor Ugarte, se denominó así porque se formó en 1963.

tener una gran repercusión en muchos pintores vascos, surge una pintura figurativa que es totalmente vanguardista. Tampoco se puede olvidar lo que supuso el realismo militante de Estampa Popular, presente desde una etapa muy temprana como un contrapunto radical de implicación política frente a la figuración tradicional, pero también frente a la vaguedad de contenidos de la abstracción.

Es decir, la identificación a priori entre la pintura figurativa y el conservadurismo hay que ponerla en tela de juicio, porque son muchas las figuraciones, de distinto signo y con distintas intenciones, que hay que deslindar. Lo mismo cabe decir de la abstracción, que con el tiempo se amana y se convierte en una fórmula fácil desprovista de esa carga de rebeldía con la que en principio se la identificó. La pintura abstracta por otra parte discurre por caminos muy diferentes, unos de signo informal y otros analíticos, que si bien parten del rechazo a la representación visual de la realidad responden a planteamientos estéticos muy diferentes.

## 4.1. La pintura figurativa

### 4.1.1. La figuración tradicional

La pintura figurativa fue casi la única opción que se cultivó en la inmediata posguerra cuando la postración cultural era el caldo de cultivo de una pintura conservadora tanto en la temática como en el estilo. Dispersados la mayoría de los artistas en activo antes de la guerra, carentes de un magisterio solvente y con una demanda muy escasa, la nueva generación de artistas que empieza su andadura en estos años tiene ante sí un sinfín de problemas que solventar. El lamentable nivel artístico y cultural les induce a no arriesgarse en adoptar las propuestas más modernas y limitarse a una pintura conservadora que es la que el entorno favorece. Además del retrato y el bodegón, el paisaje era lo más solicitado porque al margen de su función decorativa presentaba la ventaja de ser un tema neutro en el que no cabían implicaciones ideológicas. Era por lo general una pintura poco o, más bien, nada innovadora, con un predominio de lo anecdótico y lo sentimental y una tendencia ecléctica en la que se admitía todo siempre y cuando no se sobrepasaran ciertos principios. Los pintores se limitaban a repetir las fórmulas ya superadas derivadas del impresionismo o del postimpresionismo, o a valerse a lo sumo de una cierta simplificación geométrica de las formas deudora de Aurelio Arteta y de Vázquez Díaz, con un sentido más constructivo de la forma.

Entre estos pintores que se mantienen identificados con la tradición, hay algunos que insisten en los viejos ideales de recuperar el imaginario ideal del pueblo vasco ensalzando a través del paisaje y de los arquetipos humanos las raíces quintaesenciadas de lo vasco. La **pintura etnográfica** con un claro trasfondo nacionalista, muy presente en muchos pintores antes y después de la Guerra Civil, va a hacerse omnipresente en algunos de ellos como son Flores Kaperotxipi o en la primera fase de Bienabe Artía. **Mauricio Flores Kaperotxipi** (Zarauz, 1901-1997) es de los representantes más fieles de esta pintura que siguiendo la tradición realista costumbrista plantea en su iconografía la versión más tópica de "lo vasco". Pintura amable, sentimental y cercana, protagonizada por figuras emblemáticas que resumen los rasgos del arantzaile o del baserrita-

ra en la más pura transcripción del ideario nacionalista de Aitzol. Este tipo de obras tuvo una gran acogida entre la burguesía local que veía en ella la imagen esencial y verídica de un mundo incontaminado bucólico y rural que se estaba perdiendo. En cambio **Bernardino Bienabe Artía** (Irún, 1899-1987) presenta una trayectoria menos unívoca, que pasa de una pintura más expresionista de carácter etnográfico a otra de raigambre impresionista centrada en el paisaje a su regreso del exilio en 1949. A través de unos toques abreviados y de un color bastante exaltado que nos hace pensar en cierta atracción por el fauvismo que conoció en su etapa parisina, Bienabe refleja su amor por los paisajes del Bidasoa y del Baztán, hechos de silencio y de serenidad, en los que el tiempo se ha detenido sin dar paso a las transformaciones que el desarrollo y la industrialización han supuesto en el mundo agrario. Las líneas desdibujadas contribuyen a que predomine una atmósfera envolvente muy luminosa.

En muchos otros lo que predomina es la tradición impresionista en el tratamiento del paisaje. La valoración del color; la libertad del toque, la captación directa de las modificaciones que en función de la luz experimenta la naturaleza con el paso del tiempo, son principios que en su día alentaron a los pintores franceses adscritos al impresionismo. Es una pintura en la que, sin acercarse a las vanguardias, hay que reconocer un oficio, una honradez y, en general, un sentimiento sincero no mixtificado por posturas esnobistas. Pintura que parte refleja perfectamente ese período de la postguerra en el que no era fácil adoptar otro tipo de propuestas. **Ascensio Martiarena** (San Sebastián, 1883-1966), cultiva una temática centrada en el costumbrismo, el retrato y el paisaje pero asienta sus raíces estilísticas fundamentalmente en el impresionismo con algunos elementos tomados de los postimpresionistas Degas, Cézanne o Gauguin. En esta sentido va a ser un fiel ejemplo de estos pintores que ponen su buen hacer en una pintura apegada a la realidad pero sin exponerse a dar el salto a vanguardias más comprometidas. En sus últimos años una pintura más densa desde el punto de vista matérico y una factura más desenfadada, junto a una gama cromática más alta aportan un aire renovador a algunas de sus obras. Fue Martiarena un maestro de pintores que ejerció su magisterio en los difíciles años de la posguerra.



Ascensio Martiarena. *El barrio de Gros desde el estudio del pintor*. 1948-50. Pag. 35.

En Álava Miguel Jimeno de Lahidalga (Vitoria, 1895-1977) representa la transición entre la tradición y la modernidad. Centrado sobre todo en el paisaje, captado siempre de forma emotiva, pasó de un naturalismo impregnado de impresionismo a formas geometrizarantes más vinculadas con el cubismo, tendencia que estuvo también muy presente entre los pintores de la posguerra. La visión expresionista llegó en ocasiones a rozar la abstracción en la que sintetiza su sentimiento ante la naturaleza. También Jesús Apellániz (Vitoria, 1898-1969) cultivó una pintura cercana a los postulados del impresionismo. En sus paisajes las luces frías y los colores trasparentes captan perfectamente la atmósfera cambiante de cada estación. Respetuoso con la realidad, mantiene la perspectiva para no perder esa verosimilitud que él siempre quiso preservar. Apoyándose frecuentemente en un primer término muy destacado va definiendo los planos según se van distanciando, cada vez menos precisos en sus contornos y detalles, cada vez más atenuados de color. Son paisajes, también urbanos, humildes, sinceros, sin alardes que puedan interferir en la contemplación extasiada de una naturaleza profundamente vivida.

Ciriaco Párraga (Torrelavega 1902-Bilbao 1973), afincado en Bilbao, pasó por su adscripción política por diversos penales al terminar la Guerra Civil. Pintor de retratos, bodegones y paisajes en los que se rastrea la influencia del impresionismo, sobre todo por la importancia que en ellos adquiere la luz. En él, sin ningún tipo de alardes, se aprecia la probidad del dibujo, el color ajustado y la captación llena de vida de los escenarios que escoge. Se adivina su proyección personal hecha de intimismo y sencillez en los paisajes y en los modelos que retrata.

Hay también una generación de pintores vascos que después de la guerra optó por una pintura más esencializada, centrada en los valores geométricos, a la manera de Cézanne, Vázquez Díaz o Aurelio Arteta. No se puede hablar de cubismo porque nunca llegaron a la desintegración formal ni a los presupuestos conceptuales de los cubistas, pero sí buscaron una pintura más constructiva, de volúmenes simplificados, de composiciones sólidas y de colores en sordina. Por otra parte siempre hay una cercanía y una emoción al tratar los temas, ya sean escenas populares, del mundo laboral, o paisajes muy alejada de la objetividad y la frialdad con la que el cubismo planteó su pintura. En este sentido más épico y sentido se rastrea la influencia de Arteta que va más allá de lo formal para buscar la comunicación de un contenido simbólico. Entre ellos Juan de Aranoa (Bilbao, 1901-1973), se adscribe a una tendencia simplificadora y volumétrica postcezanniana, pero su amor al clasicismo italiano le procuró una monumentalidad que en su caso cuajó en la pintura mural que centró gran parte de su actividad. Son muchas las iglesias y locales de todo tipo decorados por Aranoa con su estilo caracterizado por la síntesis expresiva. En los óleos de su último período tras la Guerra Civil, acentúa la expresividad de unas figuras anónimas pero llenas de significado, con una gama cromática muy reducida que pone de relieve la importancia del dibujo a la hora de definir las actitudes. Es el lenguaje de los gestos más que las expresiones faciales que Aranoa suprime, el que nos permite captar las relaciones humanas que se entablan entre los personajes.



Juan de Aranoa. *El reparto de la anchoa*. 1962.

Un discípulo de Vázquez Díaz fue **Gaspar Montes Iturrioz** (Irún, 1901-1998), que hace patente en su pintura la impronta del que fue su maestro. Es un paisajista sincero y sensible, que deja a un lado las indagaciones de vanguardia o los compromisos ideológicos para plasmar sencillamente de forma directa la belleza y la emoción sentida ante la naturaleza. Pintor que sin grandes alharacas, a la manera de un Regoyos al cual admira, ha sabido transmitir la humilde presencia del paisaje del Bidasoa casi siempre desprovisto de figuras, bien estructurado, pero también con un cromatismo limpio y vibrante más luminoso que el de otros pintores postezannianos adscritos a gamas más frías y restringidas. Él descubre a través del impresionismo, con su estudio de la luz y del valor de los complementarios, la belleza de unos colores que se intensifican en su infinita variedad.

También **José Miguel Zumalabe** (San Sebastián, 1906-1992), pinta unos paisajes rigurosos desde el punto de vista compositivo, con planos simplificados y tonalidades reducidas a una gama de grises, azules y ocre. De factura amplia, el tratamiento de las superficies sintetizada en planos amplios muy constructivos no anula la espacialidad, mediante una perspectiva en la que las líneas de fuga y la disposición de las masas señala de forma meridiana el lugar que cada objeto ocupa en la composición.

**Jesús Olasagasti** (San Sebastián, 1907-55), es uno de los artistas que participó activamente en la creación de la Sociedad Artística *Gu* que tanta importancia tuvo como generadora de tendencias de vanguardia en los últimos años de la República. Se formó primero con Ascensio Martiarena y después con Vázquez Díaz del que tomó la síntesis de las formas y la composición fuertemente constructiva. Más tarde va dejando esta pintura de formas más sólidas, colores entonados muy sobrios, dibujo ceñido y planos claramente estructurados, en la que en ocasiones aparecen atisbos vanguardistas cercanos a la Pintura Metafísica o, incluso, una nostálgica vuelta al clasicismo que lo vincula con “esa vuelta al orden” que se difundió en Europa en la década de los veinte, para adoptar un estilo más realista, con colores más ricos y formas menos veltas que es el que predomina cuando tras la contienda se cuestiona toda veleidad vanguardista. Es entonces cuando se especializa en retratos como un *modus vivendi* que le permite sobrevivir en medio de la parálisis artística de la

posguerra. Se convierte así en el retratista oficial de la burguesía con unos retratos elegantes, muy armónicos, que se adaptan a la demanda de una clientela poco predispuesta a interpretaciones más atrevidas.

#### 4.1.2. El realismo social

Junto a este realismo más conservador, van a surgir otros realismos que lo que pretendían era dar un contenido a la pintura para que fuera más allá de lo simplemente formal y se responsabilizara con la historia, convirtiéndose en un reflejo de su propio tiempo. En este sentido el arte adquiere un compromiso político al actuar como catalizador de posturas comprometidas críticamente con la sociedad. Es el llamado “Realismo social”, que surge en España a mediados de los cincuenta como respuesta a las tendencias dominantes de la abstracción. Más allá del naturalismo lo que se propone esta tendencia es crear una conciencia crítica, al hilo de lo que en los años siguientes a la 1ª Guerra Mundial representó la “Nueva Objetividad” alemana. Frente al subjetivismo romántico del informalismo plantean una vía objetivadora que permita comunicar mejor el mensaje al espectador, porque ellos consideran que al arte le corresponde la responsabilidad de transformar la sociedad y crear conciencia de clase. A pesar de todo lo señalado anteriormente, el Realismo social mantiene una vía expresionista que conecta con la tradición propiamente hispánica.

En esta tendencia de fuerte implicación ideológica se encuadra “Estampa Popular”, que empieza a exponer en 1960. El grupo está integrado por diferentes núcleos en Madrid, Sevilla, Valencia, Cataluña y Vizcaya, relacionados muchos de ellos ideológicamente con el Partido Comunista. El de Bilbao, creado en 1862, estaba formado por los pintores A.Ibarola, I.Fidalgo, D.Blanco, M.Dapena, Morquecho y R.Carrera y los poetas Vidal de Nicolás y G.Aresti. Todos ellos se embarcan en un programa de exposiciones y debates por la provincia con la pretensión de concienciar a la sociedad. Proponen un arte figurativo en el que la denuncia no fuera tan indirecta y sesgada como en el arte abstracto, y en



Agustín Ibarola.  
*Sin título*. 1962-65.

el que, por supuesto, se evitara la temática consabida y edulcorada de la tradición vasca, para, sin eludir su vinculación con la realidad sino al contrario reforzarla, lograr expresar con toda evidencia la crítica. Son temas de fuerte contenido testimonial, fáciles de captar, porque ellos pretenden superar el carácter elitista, minoritario e intelectual del arte de vanguardia. Por eso escogen un estilo directo y realista, que facilite la comprensión. Es decir, se trata de favorecer los valores de la comunicación sobre los de la forma, o en otras palabras de primar la ética, entendida como una oposición a la dictadura, sobre la estética. En el grupo vizcaíno por insertarse en un medio predominantemente urbano e industrial, los temas predominantes van a hacer referencia al proletariado, a los conflictos laborales, al paisaje urbano y fabril, a la represión política y a la solidaridad del pueblo, frente a la temática más centrada en mundo rural cultivada en otros centros. Su voluntad de crear un arte accesible al gran público de bajo precio, les lleva a potenciar el grabado y mantenerse al margen de las galerías escogiendo con frecuencia sistemas de difusión alternativos.

El principal impulsor del grupo es Agustín Ibarrola (Bilbao, 1930), que inició su carrera en los años cuarenta. Ibarrola adoptó ideológicamente una militancia comunista de oposición al franquismo que le llevó en tres ocasiones a la cárcel, significación política que no le favoreció como pintor en un medio como el vasco, en principio más conservador. En su primera etapa su pintura se inscribe en el racionalismo que llevó a cabo el Equipo 57, para pasar más tarde a un realismo expresionista con fuertes implicaciones políticas que es el que va a desarrollar desde "Estampa Popular". Heredero en cierto modo de Arteta se orienta hacia una temática social centrada en el contexto urbano e industrial de una ciudad como Bilbao. Los obreros que protagonizan su pintura carecen de caracteres individuales para representar genéricamente a una clase alienada, así, al evitar los detalles anecdóticos, supera todo localismo para alcanzar un significado universal. La despersonalización se incrementa por el abrumador paisaje fabril, escenario deshumanizado que parece aplastar con su imponente presencia a los seres humanos reducidos a mera comparsa oprimida. En esta solidez constructiva de los edificios industriales sometidos a una reducción geométrica se aprecia un eco de su etapa abstracta racionalista anterior. El mensaje siempre explícito de exaltación del mundo obrero y el vigor de sus composiciones proporcionan a su pintura un aliento épico emparentado con el de los muralistas mejicanos. Impulsor más tarde del grupo *Emen* va a protagonizar como líder indiscutible del colectivo las disputas en el seno de la Escuela Vasca. Coherente con sus principios Ibarrola acabó arremetiendo contra las tendencias abstractas, un arte híbrido en su opinión, reducido a un ejercicio meramente estético y formalista e incapaz de responder a los problemas reales del pueblo vasco. Su trayectoria posterior, más volcada en la escultura con experimentos que se acercan a las propuestas conceptuales del *Land Art*, excede los límites de este período.

#### 4.1.3. La figuración, entre la tradición y la renovación

Con el tiempo se pasa a una interpretación renovada del paisaje menos basada en la percepción para hacer caer el acento en la carga subjetiva. El compromiso personal se percibe en la revelación de las emociones superando la

visión anecdótica por una más sentida. En esta línea Benjamín Palencia desde la llamada “Escuela de Madrid” va a sentar esa manera de sentir el paisaje de una forma expresionista, en la que los valores plásticos, especialmente el cromatismo, van a seguir líneas más innovadoras. Se vuelve la mirada al fauvismo pero sin desvincularse de la tradición española, en línea con las reivindicaciones de la Generación del 98 interesada en la recuperación del paisaje mesetario. Modernidad templada que antes de la aparición de la pintura abstracta de vanguardia supuso una opción frente al academicismo. Es un calculado ten con ten entre una cierta renovación y el continuismo, que logró acaparar el favor institucional de esos años. Como señala Fco. Javier San Martín los pintores se movían en el límite de una modernidad asumible por el Régimen en el “sentido de la dosificación homeopática del arte oficial: *un poco de modernidad contra la modernidad*, es decir, la renovación como muro de contención contra el extremismo”<sup>24</sup>. Modernidad entendida como una superación del academicismo más que como una incursión en la vanguardia.

En algunos casos hay pintores que se inclinan por un paisaje más innovador en el que sin abandonar las referencias a la naturaleza que está presente como un punto de partida dan el salto a interpretaciones mucho menos descriptivas en las que la simplificación del paisaje se reduce a lo esencial, casi a un juego

volumétrico de formas. Otras veces el artista recurre a una visión tan cercana que limita el espacio para destacar el cromatismo o los efectos de luz en manchas informes a la manera del último Monet. Hay casos en los que casi se roza la abstracción. Entre estos parámetros se mueven muchos de los pintores que van a ir marcando el paso hacia la modernidad en el País Vasco.



Menchu Gal. *La loca*. 1965.

En Guipúzcoa, Luis García Ochoa (San Sebastián, 1920) fue, sin encuadrarse enteramente en la Escuela de Madrid, uno de los pintores más cercano a Benjamín Palencia. Sin embargo, con el tiempo fue abandonando los presupuestos de esta escuela para adquirir un sesgo más personal de carácter expresionista, con intensos colores y un interés progresivo por el ser humano en detrimento del paisaje que había sido predominante hasta

24. SAN MARTÍN, Fco. Javier (et al.): *Arte y artistas vascos en los años 60*. Op. cit., p. 206.

entonces. La gama cromática cada vez más exaltada y las distorsiones formales reflejan el drama o la vacuidad de la existencia humana, interpretada muchas veces en clave irónica. Sus personajes adquieren por encima de su individualidad un significado más amplio que se extiende a toda la sociedad. También mantuvo relaciones con esta escuela madrileña **Menchu Gal** (Irún, 1919), una de las pintoras guipuzcoanas más interesantes. Tras pasar por el estudio de Montes Iturrioz estuvo muy jovencita en la academia de Ozenfant en París. Estas influencias se plasmaron en un estilo en el que la simplificación de las formas atendiendo a su configuración geométrica y la austeridad de la paleta prevalecen dentro de un planteamiento disciplinado y reflexivo. Más adelante, al instalarse en Madrid, se acerca a los postulados de Benjamín Palencia inclinándose más por los paisajes y volcándose en un cromatismo mucho más intenso, en el que es posible rastrear influencias fauvistas. Practica ahora una pintura muy instintiva en la que la gestualidad manifestada a través de una pincelada encrespada y el tratamiento táctil de la materia, revela sus sentimientos ante la naturaleza tratada siempre de manera muy libre.

Un artista que en su discreción se ha mantenido alejado del griterío de las vanguardias para centrarse en una obra íntima sumamente recatada es **Gonzalo Chillida** (San Sebastián, 1926). Se ha dedicado preferentemente al paisaje costero, profundizando en una interpretación cada vez más esencializada, evitando las rupturas o todo aquello que suponga una visión superficial o anecdótica. Escoge para ello espacios vacíos, sin presencia humana que altere su infinita quietud y silencio. Paisajismo lírico, muy sublimado, en el que se funden lo figurativo y lo abstracto con una contenida emoción. En sus obras, de colores amortiguados, los límites de la tierra, el mar y el cielo se disuelven en función de un tratamiento atmosférico difuso. Luces moderadas y atmósferas sutiles definen una obra profundamente lírica.

Se pueden incluir también en este apartado a los pintores guipuzcoanos del **Grupo Ur**, formado en 1965 e integrado por **José Gracenea** (Irún, 1927), **Alejandro Tapia** (Usúrbil, 1930), **Carlos Bizcarrondo** (Madrid, 1935) y **Javier**



José Gracenea.  
*Arena y agua*. 1977.

**Arocena** (San Sebastián, 1935). Ellos representan el primer ejemplo de asociaciónismo en Guipúzcoa, aunque en su caso los objetivos son más modestos y carecen de la proyección vanguardista del Grupo *Gaur* porque su objetivo principal es el de colaborar, intercambiar experiencias y romper el aislamiento que se vivía en esos años, Comparten, dentro de las diferentes sensibilidades de cada uno, su interés por el paisaje, al que se acercan intentando mantener la emoción que su contemplación les ha despertado. Interpretación personal que va desde una simplificación de las formas destacando su configuración más esencial, a una en la que la que los efectos atmosféricos y cromáticos se funden en una pintura que casi roza la abstracción. Estos pintores rompen, sin renunciar a la figuración, con el estrecho panorama de la pintura más apariencial para, alejándose de los sobresaltos vanguardistas, sentar las bases de una pintura más hondamente sentida y original.

En Vizcaya destaca **Carmelo García Barrena** (Bilbao, 1926), uno de los “niños de la guerra” exiliado en Bélgica, lo que le facilitó, después de un breve aprendizaje artístico en Bilbao, completar su formación en Amberes. Amplia cultura artística que en él no va a suponer nunca un apego al pasado sino una interpretación muy personal que le empuja a experimentar nuevas fórmulas estéticas. En los paisajes se mantiene más cerca de los postulados del impresionismo con pinceladas cortas y colores vibrantes intensificados por la luz, pero en los bodegones asume una visión diferente, con encuadres cercanos que le llevan a centrarse en fragmentos mínimos de objetos irrelevantes apenas insinuados. Situados en primer plano, con una evidente indefinición espacial, adquieren gracias a una pincelada liviana y a unos colores amortiguados una presencia casi imperceptible que exalta las cualidades propiamente pictóricas del cuadro. Lo que prevalece son los valores plásticos y el fondo intimista en la interpretación de un tema de fuerte arraigo en la historia del arte. **Ignacio García Ergüin** (Bilbao, 1934), es un artista muy consolidado, con una gran proyección en el extranjero. Cultiva los géneros tradicionales del paisaje, la figura y el bodegón, con la particularidad de interesarse por series monográficas sobre un tema que interpreta intentando profundizar y descubrir todas sus posibles implicaciones: puertos pesqueros, lonjas, gitanos, músicos o playas le permiten exhibir una pintura muy sugerente basada en una armónica contención cromática, unas formas esencializadas y una composición muy estructurada que no implican, sin embargo, una interpretación despersonalizada o fría porque hay siempre en todas ellas un aliento emotivo muy palpable dentro de su contención.

**El Grupo Pajarita** (1956), integrado por los pintores **Enrique Pichot** (Bilbao, 1920), **Gerardo Armesto** (Izcano, 1919-Vitoria, 1957), **Ángel Moraza** (Vitoria, 1917-Baracaldo, 1978), **Enrique Suárez Alba** (Vitoria, 1921-1987), **José Miguel Jiménez Mateo** (Vitoria, 1932) y **Florentino Fernández de Retama** (Vitoria, 1924), representó en Álava al arte “oficial” hasta la creación de Orain. Es importante este papel de puente entre Madrid y el Norte del Grupo Pajarita que parecía representar a la perfección la idea de una provincia al fin y al cabo poco definida como la alavesa, a medio camino entre la meseta y el mar. Es sintomático también de esa identidad poco precisa su alejamiento de la pintura etnográfica que los pintores más nacionalistas consideraban inexcusable. Interesa-

dos por el paisaje, interpretado en cada caso de acuerdo con sus propios presupuestos estéticos, manifiestan claramente ese respeto a la tradición compatible con una intención renovadora. Desde afinidades postimpresionistas, fauvistas o expresionistas, para ellos la naturaleza es el soporte que les permite plasmar sus emociones o ensayar lenguajes plásticos menos mediatizados por la plasmación simplemente mimética de la realidad, pero sin llegar a romper con ella como harán más adelante los pintores que opten por la abstracción.

#### 4.2. La abstracción

Desde el inicio de la abstracción en la segunda década del siglo XX se establecieron dos vías muy diferentes en la manera de abordar el arte no figurativo. En una prevalece el contenido emocional, la intuición y la espontaneidad a la hora de explayar los sentimientos. Es la “Abstracción lírica” representada sobre todo por Kandinsky que con la libre disposición de formas y colores de su pintura evoca la música, capaz de transmitir a través de los sonidos esa “necesidad interior” que llega directamente al alma sin necesidad de basarse en la realidad exterior. La otra va a ser una “Abstracción geométrica” rigurosa, reflexiva, racional, dominada por una disciplina cartesiana en el análisis formal que deriva en principio del cubismo con su percepción intelectual de los objetos. De forma simultánea y en varios frentes, hay movimientos de vanguardia que recogen esta herencia cubista pero dan un paso más allá abandonando la realidad siempre presente en los estrictos análisis del cubismo para llegar a la abstracción. El orfismo de Delaunay, el suprematismo y el constructivismo rusos, el neoplasticismo holandés, e incluso Kandinsky que en las “composiciones” transcribió una abstracción muy controlada, son una muestra de ese hacer eminentemente racionalista. Racionalismo que se va a impulsar también desde la Bauhaus, de manera que en Europa antes de la segunda Guerra Mundial lo que prevalece es esta corriente abstracta analítica, de elaboración lenta y contenido más frío.

Tras la guerra con su rastro de violencia y destrucción el lenguaje utópico y severo de la abstracción geométrica está inhabilitado para reflejar unas vivencias bélicas de tal calibre. No es la hora de la luminosidad y el orden, de las quimeras de hermandad y pacifismo universal, sino de los cuerpos vulnerados, de la rabia impulsiva, del desengaño escéptico y de la manifestación desmesurada de las emociones más íntimas. El expresionismo abstracto americano y el informalismo europeo en sus distintas acepciones matéricas, líricas, tachistas o gestuales, son diferentes versiones de una abstracción dominada por el subjetivismo y el sentimiento.

Sin embargo, con el tiempo, los alardes expresivos y el individualismo acabarán por amanerarse y los artistas preferirán las formas abstractas frías y distanciadas de la abstracción geométrica en la que se vuelve a un elevado grado de racionalismo, normatividad y sistematización. Se elimina todo cuanto suponga emotividad y subjetivismo para valerse de medios que puedan codificarse en un sistema disciplinado. Su rechazo a la “no forma” se va a expresar a través de un análisis riguroso de carácter científico.

#### 4.2.1. El informalismo

La tendencia que triunfa internacionalmente en los años inmediatamente posteriores a la 2ª Guerra Mundial va a ser la abstracción de signo expresionista. En términos generales el informalismo es un cajón de sastre donde caben cosas muy dispares. La poética del informalismo supone la afirmación de que el acto de pintar es el acto más auténtico e irrepetible, la manifestación de fuerzas interiores a menudo no controladas, y por tanto, un nuevo sistema de conocimiento. Es una pintura liberada de toda referencia formal en la que se pretende acceder a través de unos componentes exclusivamente pictóricos como son el color, el gesto, la materia, la mancha, a un nuevo planteamiento de la creación artística. Rabiosamente individualistas los artistas se aferran a un subjetivismo radical. Establecen frente a la ejecución lenta de la obra la acción espontánea y el impulso primario como medios de dar salida al subconsciente. Los choreos de pintura que se deslizan por el lienzo, los trazos incontrolados, o la mezcla accidental de los colores reflejan la atracción por el azar. Se percibe en todo esto un trasfondo bastante difuso del existencialismo que estuvo muy presente en los medios intelectuales de los años cincuenta. Ahora con frecuencia se eliminan los procedimientos tradicionales para utilizar materiales nuevos poco convencionales como yesos, arpilleras, maderas, vidrio triturado... Superficies ásperas que luego se rascan o se arañan en una dialéctica entre “destrucción-construcción” en la que de la acción devastadora surge la obra. En este proceso la materia alcanza una exaltada expresividad inédita hasta ahora. La materia y los procedimientos pasan de ser medios para la representación, a ser un fin en sí mismos.

En España debido al aislacionismo y la falta de información se retrasa la adopción de este tipo de lenguajes. La polémica artística entre la pintura conservadora y la de ruptura giró en torno a la defensa de las tendencias abstractas que se convirtieron en el símbolo emblemático de la vanguardia frente a la figuración. Lo que definía en esos años la polémica artística era la alternativa entre figurativos y abstractos considerados como opciones estilísticas y en la mayoría de los casos ideológicas opuestas e irreconciliables.

La abstracción va a lograr una indudable originalidad porque responde a planteamientos muy diferentes que oscilan entre lo que supone esta tendencia desde el punto de vista internacional y los rasgos propiamente españoles. Lo que pretenden los grupos abstractos es integrar unas señas de identidad propiamente hispánicas con las corrientes artísticas más cosmopolitas, canalizadas en un expresionismo desgarrado en sintonía con la tradición más vehemente de la “veta brava”, que definía según Tormo la escuela española. Además al emplear el arte como instrumento de protesta contra la dictadura, promueven una autorreflexión crítica sobre las raíces y la significación política de la cultura.

“Por una parte estaban los tópicos característicos del informalismo supranacional: la ambigüedad, la indeterminación, la identidad entre obra y afirmación vital, la misteriosa emergencia de la materia, los tecnicismos anómalos... Y al mismo tiempo, en íntima vecindad con estas actitudes antiideológicas (o preideológicas si se prefiere), los más interesantes cultivadores del informalismo español intentaban comunicar contenidos, ideas metafóricamente expresadas, ideo-

logías servidas por lenguajes abiertamente irracionales, poéticas de lo impreciso y dudoso..”<sup>25</sup>.

Es decir, hay una voluntad de significación en la mayoría de sus representantes que genera grandes tensiones entre la indeterminación de la forma y la insistencia en los contenidos. Los artistas poseen una férrea conciencia moral del deber de adoptar política y artísticamente posturas de vanguardia.

Hay que tener en cuenta también que el informalismo ofrecía con su indeterminación y sus referencias siempre más ambiguas, una posibilidad de soslayar las dificultades que la falta de libertad y la censura imponían al desenvolvimiento del arte. En ese contexto el arte abstracto podía desplegar una pintura con contenidos críticos solapados sin despertar especiales recelos.

En el País Vasco la pintura abstracta surge con bastante retraso. Es más, se puede afirmar que cuando aparece el lenguaje abstracto ya está en crisis. Efectivamente si comparamos las fechas clave en las que se dan a conocer los principales grupos españoles -la Escuela de Altamira (1948), el Dau al Set (1948) o El Paso (1957)-, con la aparición de los grupos de la Escuela Vasca en 1966, el desfase es notorio. Es un retraso que se puede achacar a la diferente situación que se vive desde el punto de vista artístico en relación con Barcelona o Madrid. La infraestructura en lo que se refiere a galerías, crítica, coleccionismo, medios de comunicación, no es comparable con la de las grandes capitales. La sociedad mucho más cerrada e inmovilista se muestra muy remisa en aceptar cualquier influencia exterior de signo vanguardista, prueba de ello van a ser los conflictos que se vivieron en la primera mitad de los años sesenta en toda ocasión en la que los artistas más concienciados intentaron, eso sí con actitudes bastante contestatarias, levantar la cabeza. Sin embargo, hay que matizar esta afirmación porque hay artistas que individualmente se han adelantado a esta fecha con una obra abstracta muy solvente.

Donde se aceptó de forma más rotunda y más comprometida la abstracción fue en Guipúzcoa entre los pintores del Grupo *Gaur*. El estímulo de J. Oteiza y de E. Chillida, un auténtico revulsivo en el ámbito artístico donostiarra, así como las experiencias personales de la mayoría de ellos que a su paso por París vivieron el auge de la abstracción, les inclinaron en este sentido. Va a ser un informalismo muy alejado de las tendencias predominantes en el resto de los pintores abstractos españoles, adscritos a una gama de colores sombría acorde con la tradicional pintura negra española. En el grupo guipuzcoano la relación que se establece entre las manchas y el fondo y, sobre todo, la preferencia por colores alegres y la ausencia de ese contenido trascendente más bien dramático de otros grupos, revelan un vitalismo conectado con las tendencias más cosmopolitas de la abstracción francesa, con el trasfondo salvaje del grupo Cobra o, incluso, con el expresionismo abstracto americano. Tampoco van a interesarse, con alguna excepción, por las tendencias matéricas que tanta presencia tuvieron en los grupos de Dau al Set o El Paso. En todo ello puede rastrearse la influencia que ejercieron Oteiza y Chillida, que frente al caos del informalismo se inclinaron hacia una abstracción más constructiva.

---

25. AGUILERA CERNI, V: op. cit. p. 55.

A pesar de que con el paso del tiempo se haga patente el agotamiento y el conformismo de la abstracción, el informalismo fue en su momento un revulsivo en el País Vasco por su trascendencia y por el papel que jugó en la incorporación a las nuevas corrientes artísticas.

Una de las pioneras de la pintura abstracta en Guipúzcoa va a ser la pintora vallisoletana afincada en San Sebastián **Mari Paz Jiménez** (Valladolid, 1909-San Sebastián, 1975). Tras una primera etapa en Argentina cercana al surrealismo, cultiva a su regreso una pintura de un intenso expresionismo primero, para dejarse cautivar después por la pintura de planos fragmentados y figuras de rasgos duros y angulosos de Picasso. En 1956 después de un viaje a París empieza a hacer unos gouaches abstractos de carácter gestual, con predominio de rasgos largos, ralentizados, sólidamente trabados. Es una primera aproximación a la pintura abstracta que enseguida va a orientarse hacia una abstracción matérica, en la que emplea pigmentos plásticos enriquecidos con arenas, minerales pulverizados, ceras fundidas... Sobre un fondo liso, monocolor, de tonalidad apagada, destacan esas masas táctiles, de estratos geológicos plenamente estructurados porque una de las notas dominantes de Mari Paz es que nunca se deja llevar por el caos o lo infirme. Es una pintura matérica de ritmo lento y de meticulosa depuración. Después de una crisis creativa que la mantiene inactiva cuatro años recupera la abstracción pero de signo muy diferente. Abandona los gruesos empastes matéricos por el óleo y se plantea la obra como una exploración del espacio y del vacío, en la que el silencio y la ausencia nos sobrecoge con su carga de misterio. Frente a la materia táctil, ahora transformada en luz, predomina lo inmaterial y lo infinito. En los últimos años utiliza como soporte el contrachapeado de madera que quema con un soplete y luego colorea con colores más bien fríos. Son anillos concéntricos que se van rehundiendo como reflejo del paso del tiempo, y que ahora de manera diferente siguen concentrándose en lo espacial.

La pintura abstracta va a afianzarse en Guipúzcoa cuando se da a conocer el Grupo Gaur con los pintores Amable Arias, Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga y José Luis Zumeta. Amable Arias (Bembibre, 1927-San Sebastián,



Mari Paz Jiménez. *Sin título*. 1959-62.

1984), nacido en El Bierzo (León) se instaló desde los catorce años en San Sebastián. Un accidente sufrido en la infancia va a marcar una vida llena de carencias y pautada por el dolor. Encuentra una salida a su desesperada situación en el arte, y ya adulto, con casi treinta años, empieza a pintar de forma autodidáctica evolucionando con enorme rapidez hasta conectar en pocos años con los artistas más vanguardistas de la ciudad. Amable es difícilmente reducible a fórmulas porque está siempre abier-

to a la experimentación, evitando el encorsetamiento de lo consabido. Toda su andadura artística mantiene esa nota de independencia y de búsqueda personal, por eso su pintura vive un proceso creativo muy libre que se plasma en una obra sumamente rica. Tras una etapa figurativa marcada por un hondo expresionismo en el que libera de forma totalmente impulsiva su mundo interior; se va alejando poco a poco en sus paisajes de la descripción de la realidad por una visión tan despojada que roza la abstracción. Llega así en el año 61 a la abstracción. Realiza una pintura muy equilibrada, basada en la valoración del gesto, la eliminación de lo superfluo, la relación medida entre la forma y el espacio, la contraposición de lo vacío y lo lleno, todo ello un cromatismo limpio y luminoso muy alejado de los tonos sombríos de la pintura abstracta cultivada en España. Inmediatamente después pasa a la llamada "Pintura del átomo", caracterizada por un desprendimiento casi total hasta rozar en ocasiones lo inaprensible. Casi sin color; la expresividad recae en la materia y las texturas. De una delicadeza extrema hay que ir más allá de su aparente laconismo para descubrir ese mundo interior que nunca deja de estar ahí. Obra contenida cuyo rasgo principal es el despojamiento de lo innecesario hasta llegar a la extrema pureza. En la década de los setenta abandona la abstracción por una tendencia figurativa, en la que sin renunciar a los fondos abstractos incorpora una iconografía sumamente personal que expresa una visión entre cómica y tierna, entre lúcida y cruel de una humanidad que vive emancipada de toda norma. Él, que nunca admitió la jerarquía de géneros tradicional por la que se concede al óleo un lugar de privilegio, se interesó siempre por todo tipo de técnicas, métodos y materiales en los que poder explayar su espíritu lúdico e indagador. Surge así una espléndida obra sobre papel repleta de sugerencias. Amable nos ha dejado una importante obra artística y literaria que no ha alcanzado todavía el lugar que indudablemente merece.

Uno de los primeros pintores guipuzcoanos que se inclinaron por la abstracción fue **Rafael Ruiz Balerdi** (San Sebastián, 1934-1992), formado en la Escuela de Artes y Oficios en San Sebastián y luego en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Balerdi en sus comienzos hace una pintura figurativa postcubista a la manera de Vázquez Díaz, pero va abandonando la imitación de la naturaleza al acercarse a Eduardo Chillida que le estimula a buscar su propio camino. En principio su abstracción es muy constructiva, mantiene como recuerdo de su etapa anterior unas formas geométricas de bordes difuminados y colores terrosos pero emancipadas ahora totalmente de la servidumbre de la realidad. Tras su paso por París empieza a adquirir protagonismo en su pintura la línea, con un fuerte contenido gestual a la manera del informalismo, sin desdeñar una gama cromática limpia y brillante dentro de la más pura tradición francesa. Es una abstracción lírica en la que actúa con gran libertad. Sin embargo, en Balerdi la impremeditación no excluye un cierto orden compositivo que subyace bajo el aparente caos. Destaca en su pintura una morfología sólida que no le impide recrearse en los valores epidérmicos, con unas superficies trabajadas al máximo, revitalizadas por una maraña de rasgos independientes, como en un estallido en el que la materia estuviese gestándose. Y siempre el color en toda su plenitud, capaz de captar en la riqueza de tonos y de valores una luminosidad que impregna todas sus obras. Al final aunque las formas no se concreten en una figuración verosímil, adquieren tal densidad, tal capacidad de recrear espacios y de insinuar acciones que nos permite atisbar que allí, algo, de forma enig-

mática está sucediendo. Es un universo lleno de sugerencias que, como en el surrealismo, pone en marcha el subconsciente del espectador

Otro de los componentes del Grupo Gaur es **José Antonio Sistiaga** (San Sebastián, 1932). Decidido a dedicarse a la pintura se va en 1954 a París donde conoce las últimas tendencias abstractas. Va a ser el representante más genuino del gestualismo con una pintura en la que la velocidad y el automatismo son el reflejo de la identificación entre el pensamiento y la acción. Es una pintura en la que el cuadro pasa a ser en un campo de acción donde el pintor a través de unos signos caligráficos de amplios trazos se implica por completo. Los brochazos rápidos y enérgicos, que recorren el lienzo de una sola vez, son el fruto de una intenso concentración mental. El contorno del cuadro se convierte en la frontera casual de unos trazos que la desbordan, sugiriendo una espacialidad ilimitada en la que las categorías de tiempo y espacio son conceptos plenamente activos. Como muchos de los artistas de este período, y en línea con ese propósito educativo general propuesto por Jorge Oteiza, se preocupa por una labor pedagógica que en su caso se centra en los niños en el “Taller de Libre Expresión Infantil a través de las Artes”. Otra vertiente artística importante de Sistiaga van a ser sus films pintados directamente sobre el celuloide, que son un síntoma más de su interés por el dinamismo como expresión idónea del cambio y del tiempo. Son formas abstractas que emergen como torbellinos de color en rápidas avalanchas. A la muerte de Franco sigue desarrollando una obra en la que se abren paso otro tipo de experiencias.

El miembro más joven del Grupo Gaur, todavía plenamente activo, es **José Luis Zumeta** (Usúrbil, 1939). En 1958 viaja a París, la meta artística de cualquier artista que se precie, donde se interesa por Cézanne, Picasso, P Klee... Al regresar se inclina por una abstracción muy radical en la que franjas horizontales de colores intensos se apoyan unos en otros, resaltando el contraste cromático y la bidimensionalidad del lienzo. Pero enseguida estas formas se alteran y empiezan a moverse libremente hasta adquirir perfiles orgánicos en permanente colisión. Cierra así con estas obras su etapa más reduccionista, y empieza a insinuar efectos espaciales y volumétricos que enseguida abandonan el plano único de la pintura para desarrollarse en relieves de maderas recortadas, de una osa-



José Luis Zumeta.  
*Sin título.* 1961.

día cromática sin precedentes en la pintura vasca siempre más austera en lo que se refiere al cromatismo. A mediados de la década de los setenta hace inmensos murales en cerámica con fuertes contrastes de formas y colores que vitalizan el espacio urbano. A partir de 1978 se produce en su pintura un cambio espectacular al pasarse a la figuración en la que se mezclan recuerdos y sensaciones, lo real y lo imaginario, el pasado y el presente, en unas historias que nacen a borbotones en una fantástica mezcla de imágenes. Es una pintura que se aproxima al neoexpresionismo postmoderno de los alemanes.

Al margen de Gaur, aunque con una sintonía que le llevó a exponer algunas veces con algunos pintores del grupo, se mueve **Bonifacio Alfonso** (San Sebastián, 1934), de vida azarosa y espíritu indomable. Bonifacio se dedicó a la pintura en 1968 después de desempeñar un sinnúmero de empleos, entre otros muchos el de torero. Como pintor se mueve entre la figuración y la abstracción, como el americano Arshile Gorky o los pintores europeos del grupo CoBrA. Es decir, de aquellos pintores que fluctúan entre las sugerencias del surrealismo y las formas indeterminadas de la pintura no figurativa, de aquellos que sin abandonar el espíritu narrativo se dejan llevar por una creación semiautomática. Crea un mundo quimérico de seres vacilantes de convulsa belleza, de figuras monstruosas en constante metamorfosis, en el que conviven formas biológicas con extravagantes artefactos en estado permanente de composición y descomposición. Ironía y crueldad en una pintura de brillantes colores y espléndida materia, de línea enérgica que parece un garabato furioso plasmado en un arrebato. Pintor independiente, lleno de originalidad, no suficientemente reconocido.



Federico de Echevarría.  
*Pintura*. 1962.

Dentro de las tendencias abstractas en Vizcaya se encuentra **Federico de Echevarría** (Bilbao, 1914-2004), que después de una estancia en París se inclina por una pintura que no tiene el desgarramiento intuitivo del expresionismo abstracto americano, sino una calculada contención cargada de lirismo más europeo. La riqueza de color, el sentido de la luz y el esmerado trabajo de las texturas recuerdan en algunas obras a la pintura de Wols. Composición centrípeta con formas que se hacen más densas y palpables en las zonas medias para irse dilu-

yendo hacia los bordes. Calladas armonías que fluctúan evanescentes sin evocar otra realidad que no sea la del propio artista. También aunque nacido en Cartagena hay que mencionar a **José Barceló** (Cartagena, 1923), que recaló en Bilbao después de la Guerra Civil. Tuvo la rara fortuna de ser aplaudido tanto en los círculos más progresistas como en los más tradicionales. Abstracción que mantiene aún una conexión con la realidad figurativa debido sobre todo a unas composiciones estables muy apoyadas en la base del lienzo. Colores muy entonados que se independizan totalmente del dibujo, sin que por ello las formas pierdan su estructura que se mantiene siempre muy cohesionada. **Gabriel Ramos Uranga** (Bilbao, 1939-1995) realiza un pintura en la que los pequeños trazos minuciosos de carácter caligráfico generan unas tramas enredadas llenas de vibraciones dinámicas. Es una pintura lenta y cuidadosa, al margen de la vehemencia instintiva de otras tendencias abstractas. El diálogo que se entabla entre la maraña gestual de pinceladas y el fondo crea una impresión de espacio abierto. No es un espacio opaco, que nos impida penetrar y escapar, sino un lugar en el que los movimientos, las tensiones recíprocas y las vibraciones cromáticas nos impulsan a adentrarnos y buscar los resquicios de salida. Hay en esas caligrafías menudas enteramente controladas, en esa luminosidad difusa de los fondos, un eco de la pintura de M. Tobey. Y como en el pintor americano una mezcla de intimismo y de monumentalidad sumamente sugerentes.

En Vitoria destaca antes de la irrupción del más vanguardista Grupo Orain **Francisco Javier Vizcarra** (Vitoria, 1924), artista autodidacta y polifacético que se ha interesado por la pintura, la escultura, la cerámica, el cine, la fotografía, la crítica de arte, y todo ello sin integrarse en ningún grupo. Después de cultivar un paisajismo muy relacionado con la Escuela de Madrid como era habitual en Vitoria, comienza en los sesenta un proceso renovador que le lleva a una abstracción en la que la realidad, que es siempre el punto de partida, aparece esencializada por un tratamiento muy concentrado de la formas. Pintura cargada de materia, con colores intensos y factura densa, que definen una serie de planos configurados como masas elementales plenamente consolidadas. Es una especie de paisajismo abstracto en el que los volúmenes y la composición nos remite, aunque prevalezcan en la obra los valores plásticos, a la realidad. Y siempre está presente una evidente fuerza expresiva que manifiesta la emoción del pintor ante la naturaleza.

El Grupo Orain fue en Álava el que dio entrada a las tendencias más innovadoras y cosmopolitas. Los tres pintores que, junto con el escultor Echeverría y el fotógrafo Schommer, se encuadraron en el grupo, habían practicado anteriormente una pintura informalista, ligada a la pintura matérica de Jean Fautrier y Alberto Burri, que dejaron a un lado atraídos por los “assemblages” de Rauschenberg. El procedimiento de acumular elementos de desecho en un contexto crítico lleno de sarcasmo, supone un giro hacia el compromiso con la vanguardia en el más bien raquítico ámbito artístico de Álava. La realidad cotidiana se integra así en la realidad artística, produciéndose un deslizamiento semántico de manera que la cultura popular, considerada hasta ahora inferior, se eleva al rango de la gran cultura. Estas posturas experimentales van a estar muy relacionadas con el impulso renovador del crítico Javier Serrano, el mentor de los artistas más avanzadas. **Joaquín Fraile** (Garinoain, 1930-1998), se inclina primero por una abstracción matérica con un componente gestual apoyado en un cromatis-

mo muy reducido. A partir de 1966, coincidiendo con la creación de Orain, realiza unas obras constructivas basadas en la utilización de diferentes materiales y objetos sobre el fondo limpio del soporte. Mantiene un riguroso equilibrio entre las distintas formas, dispuestas con un orden estricto como si se tratara de estructuras arquitectónicas. El contraste entre los diversos materiales, el calculado juego de lo vacío y lo lleno, la composición cuidadosamente medida, están muy lejos de los combine paintings de Rauschenberg mucho más caóticos e impulsivos, pero la contradicción que se establece entre el lenguaje abstracto y el empleo de elementos vulgares fácilmente reconocibles es semejante.

De los tres componentes del grupo Orain el pintor que tuvo más relaciones con el exterior; primero como estudiante de arquitectura en Barcelona y después en París, es Juan Mieg (Vitoria, 1938), que desarrolla un informalismo mal acogido en Vitoria. Este rechazo le llevó a replegarse sobre sí mismo eludiendo los concursos locales. Emplea en su pintura procedimientos tan queridos por los nuevos realismos como el *décollage*. En ese ir y venir de la construcción a la deconstrucción establece una superficie abstracta que no deja de identificarse a pesar de ello con el paisaje. Hay algo de Tàpies en esas superficies horadadas y trabajadas con mimo dentro de una gama cromática apagada. Más tarde se deja seducir por la tradición del Pop e incorpora objetos diversos, descontextualizados y ambiguos, con los que logra transmitir a pesar de su aparente frialdad un contenido revulsivo basado en la crueldad y en la ironía.



Camelo Ortiz de Elguea. *Pintura nº 3*. 1966.

ondulantes definidas por los cambios de textura, de trazo y de color. Elimina el espacio porque acerca el motivo a un primer plano, pero deja abierta, como en muchas ocasiones subrayan los títulos, la identificación con la naturaleza. Tierras con diferentes configuraciones geológicas parecen emerger a través de los empastes toscamente arañados y los contrastes cromáticos, que a pesar de su apariencia caótica mantienen una sólida trabazón formal. Desde finales de la década de los sesenta recupera la figura y se inclina por una gama cromática

Un claro exponente de la evolución que en este período se produce desde la abstracción a la figuración -los dos ejes sobre los que ha basculado, sin excluirse uno y otro en muchos casos, la pintura en estos años, es Carmelo Ortiz de Elguea (Aretxabaleta, 1944). Efectivamente, tras un inicio como paisajista, comienza a practicar una pintura abstracta informalista con fuertes empastes de tendencia matérica. Son paisajes interiores, densos y de tonalidades terrosas, en los que el pintor se deja llevar por unas formas

más alegre. Son cuadros grandes, vitalistas, que también son en cierto sentido deudores del Pop, aunque él es un pintor eminentemente personal que se mueve siempre guiado por un afán de progreso continuo para evitar el amaneramiento en cualquiera de sus formas. Pintura muy abierta guiada por una absoluta libertad en la que mezcla figuras, paisajes y manchas indeterminadas de un cromatismo muy alto. La falta de perspectiva y la amalgama de elementos se nutre de su anterior experiencia abstracta, aunque aparentemente haya muy poca conexión entre ambas.

#### 4.2.2. La Abstracción Geométrica

Las tendencias abstractas más racionalistas en el País Vasco están relacionadas con el rigor analítico de los escultores, especialmente Oteiza y Chillida, sin que esto suponga ningún tipo de dependencia sino más bien una coincidencia a la hora de abordar la creación.



Equipo 57.  
*Composición.* 1959.

Al individualismo programático y al subjetivismo exaltado del informalismo se le opone un intento de trabajo colectivo con aspiraciones de objetividad y racionalidad. Esto es lo que plantea el **Equipo 57**, integrado por Oteiza (escultor), A. Ibarrola (pintor), A. Duarte (pintor-escultor), J. Duarte (pintor), J. Cuenca (arquitecto), J. Serrano (arquitecto), con la incorporación más tarde de N. Basterrechea (pintor), y Hansen (pintor). Llamado así por el año en el que se creó, publican en París con motivo de su primera exposición un texto a modo de manifiesto en el que apuestan por recuperar la abstracción geométrica de Malevitch y Mondrian. Pretenden crear una plástica que responda a leyes científicas y por tanto sometida a una exactitud matemática. Se basan en una pintura con planos de color homogéneo, recortados y combinados a la manera de un collage, en la que se incorpora un dinamismo que atempera la severidad de las tendencias constructivistas o neoplásticas. A través de desplazamientos y del empleo de formas con predominio de curvas y disposiciones diagonales o en espiral, se genera una composición abierta con múltiples puntos de fuga. Efectivamente, uno de los aspectos que más les interesó fue la teoría de la interactividad del

espacio plástico, entendido como la continuidad dinámica del espacio apoyado en la interrelación entre las diferentes formas-color; principio que se aplicó tanto a la pintura como a la escultura y arquitectura.

En el manifiesto hay también, como suele ser frecuente en este tipo de textos, muchas referencias de orden doctrinal. A tenor del nombre con el que se dan a conocer; rechazan el individualismo para trabajar en equipo de forma anónima, sometidos a unas normas colectivas dictadas por la razón como alternativa al expresionismo abstracto basado en un subjetivismo llevado al extremo, que ellos consideran reaccionario porque para este grupo el arte se concibe como un medio de conocimiento. Intentan también profundizar en la dimensión social del arte y se proponen resolver el problema de su mercantilización haciendo una obra firmada por el equipo que ya no tendría carácter minoritario porque su coste sería mucho más asequible. Se elimina ese prestigio añadido de la firma que se traduce en el precio, para presentar un trabajo más frío realizado en común como si se tratara de un producto industrial.

Tras este precedente del Equipo 57, desde mediados de la década de los sesenta se va a ir afianzando la vertiente más analítica de la abstracción. Y esta vez va a ser en Vizcaya donde los grupos **Nueva Abstracción** y **Zue** apuestan por una abstracción geométrica que va a ser en cierto modo una toma de postura de oposición al informalismo guipuzcoano y al macropaisajismo alavés. El colectivo "**Nueva Abstracción**", fundado por **Javier Urquijo** (Bilbao, 1939) en 1969, estaba integrado además por **Juan de Gil**, **Concha Gifré**, **Carlos Castillo** y **José Luis Zomilla**. Buscan una abstracción basada en la precisión y en la racionalidad, que deje a un lado la sobrecarga romántica subjetiva del informalismo. Aparte de su relación con las primeras vanguardias abstractas se vinculan también con tendencias más recientes que parten de Oteiza, pero que se alargan al abstraccionismo geométrico americano, al "Op art" e, incluso, al extremo reduccionismo del Minimal. Como es frecuente en esos años pretenden alcanzar la integración de las artes, especialmente la música y la literatura, manifestando a la vez su vinculación con el medio industrial y urbano al apostar por la relación del arte con la máquina y la utilización de los nuevos materiales. Son aspiraciones que estuvieron muy presentes en los movimientos abstractos históricos más responsabilizados con las necesidades sociales, como es el Constructivismo ruso.

El otro grupo que destaca en esta misma tendencia geometrizarante va a ser "**Zue**", creado en 1969 por **Fernando Mirantes** (Bilbao, 1943) y **José Ramón Sainz Morquillas** (Baracaldo, 1947), al que se van a adherir diversos artistas presentes en las tres exposiciones que se montaron hasta su desaparición dos años después. Vanguardistas polémicos proponen un arte basado en la investigación, pero con el abandono de la bidimensionalidad que había estado presente por lo general en los movimientos abstractos. Ellos pretenden recuperar la tercera dimensión en unas composiciones basadas en la combinación de formas geométricas en las que la relación espacio-tiempo, como realidad perceptiva pero también como un hecho real, va a centrar sus investigaciones.

Otros artistas, como el guipuzcoano **Iñaki Moreno Ruiz de Eguino**, van a desarrollar este tipo de abstracción fundamentalmente después de la muerte de Franco.

### 4.3. Nuevas tendencias figurativas de vanguardia

A partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, con el país mucho más permeable a las tendencias internacionales, van a darse a conocer una serie de pintores, sobre todo guipuzcoanos, que retoman la figuración. Es una figuración intelectualizada, con un sesgo crítico o fantástico, totalmente al margen del realismo etnográfico tradicional. Carente de complacencia se plantea como un interrogante o una denuncia ante una realidad que el artista contempla desorientado e impotente. Ahora se permite un lenguaje heterogéneo en el que todo vale siempre y cuando sirva a los propósitos del artista. Elementos del Pop Art, del surrealismo, del expresionismo, de la abstracción, del nuevo realismo o del realismo crítico, se amalgaman sin renunciar en muchos casos al lenguaje abstracto. Refiriéndose a estos autores que recuperan la figuración Calvo Serraller afirma: “Lo que, sin embargo, sí constituyó una obsesión generalizada fue el intento de incorporar métodos de enfriamiento y distanciamiento crítico en la ejecución, lo cual no fue tampoco un recurso exclusivo del *pop*, sino de casi todas las tendencias dominantes internacionalmente durante los sesenta”<sup>26</sup>. Son opciones plurales que procuran una gran libertad creativa y que se materializan en una gama muy amplia de tendencias. Por otra parte empiezan abrirse en mayor medida a un lenguaje más universalizado y a desprenderse de la necesidad de expresar la identidad vasca. Al margen de su indudable interés rompen la inercia de lo consabido, del abumido amaneramiento en el que había terminado por caer el arte abstracto.

Rafael Lafuente (Vitoria, 1936) es un artista independiente que se mantuvo alejado de los grupos y de la tradición alavesa, sin apartarse nunca de una indagación arriesgada totalmente personal. Cultivó, al margen del paisajismo siempre presente en esa provincia, una pintura centrada en el hombre, mal aceptada en su momento. Basa su pintura en las relaciones que se establecen entre las figuras y el espacio; son figuras biomórficas, de formas ondulantes y dibujo subrayado, que



Rafael Lafuente.  
*Sin título*. 1970.

26. CALVO SERRALLER, Fco.: *España. Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*. Madrid, Ministerio de Cultura, Fundación Santillana, 1985. Vol. I, p. 78.

asumen como elemento fundamental el color. Se han mencionado referencias al modernismo vienes en algunos casos, al expresionismo más estremecedor que se manifiesta en formas rotundas configuradas con gruesos empastes e intenso cromatismo. Pasa después a una pintura cercana al Pop, con figuras más elementales y colores intensos en los que con frecuencia se vale de las figuras repetidas tan características de esta tendencia. La frialdad y la composición muy estructurada va a ser retomada en clave abstracta a partir de 1975, año en el que abandona la figuración por una pintura apoyada en las relaciones que se entablan entre los diferentes planos de color; siguiendo un sistema de relaciones muy medidas basadas en formas geométricas y en las propiedades del pigmento.

Hay veces en las que se produce una dramática identidad entre la vida y el arte, como es el caso del pintor **Carlos Sanz** (San Sebastián, 1943-1987). Hemofílico, soportó una vida marcada por el dolor y la enfermedad sin cesar en una actividad que era una suerte de válvula de escape a sus limitaciones. Fue un hombre culto muy interesado por la literatura -él mismo escribió unas narraciones muy interesantes-, por la música y por el cine, pero sobre todo por la pintura. Como hombre receptivo a los problemas de su tiempo mantuvo un compromiso político que se manifiesta en una obra de un alto contenido crítico. Después de unos comienzos abstractos próximo al Grupo del Paso, derivó a una figuración sumamente dramática con la que comunica su angustia y su denuncia. Muestra unas imágenes kafkianas en un mundo cerrado y sofocante, de un violento expresionismo por su crueldad y por la insistencia en manifestar su propio yo. Son espacios claustrofóbicos, cuerpos fragmentados, formas en constante metamorfosis, sumamente alarmantes porque son presencias inciertas que nos ocultan sus verdaderas intenciones.

Uno de los primeros en abandonar la abstracción por una pintura en la que conviven el realismo más metódico y minucioso con una completa irrealidad es **Vicente Ameztoy** (San Sebastián, 1946-2001). Ameztoy hace una pintura en la que con una visión casi alucinatória, barroca y metafísica, mezcla el paisaje vasco con el tópico folklórico, el mundo rural y los símbolos más sofisticados de la civilización, la memoria ancestral y los mitos. Los juegos más arriesgados, las metamorfosis más sorprendentes, las alteraciones conceptuales, contribuyen a crear un mundo complejo en el que todas nuestras certezas se tambalean. Y todo ello descrito con una meticulosidad que pretende hacer verosímil un orden en el que todo está perturbado por una amenaza latente. Pintura mágica llena de ironía, que nos acerca de otra manera al imaginario tradicional con el que ha venido interpretándose la esencia de la pintura vasca.



Vicente Ameztoy. Sin título. 1976.

Aunque navarro, **Fernando Beorlegui** (Campanas, 1928) se adscribe al ámbito guipuzcoano cuando se instala definitivamente en Eibar en 1957 tras su matrimonio. Su formación transcurre entre Pamplona, Madrid y Logroño. Beorlegui es un artista polifacético que lo mismo hace pintura que escultura o grabados. Su obra pictórica se inclina por un realismo mágico en el que hace compatible una figuración descrita minuciosamente gracias a un dibujo lleno de precisión, detallado hasta el extremo, con un ambiente irreal poblado de seres fantasmagóricos, evanescentes, que nacen de la imaginación, los recuerdos, las más insólitas asociaciones o las acciones más inverosímiles. Todo ello se desarrolla en escenarios realistas, con espacios habitables animados por oscuras fuerzas latentes. A veces su tendencia a extremar los rasgos y a cierto horror vacui recuerda a Grosz, pero la atmósfera de extrañamiento y la alteración de la realidad de gran parte de su obra nos hace pensar más en la Pintura Metafísica de Giorgio de Chirico que en el Surrealismo.

Un artista polifacético que va a abordar con éxito la pintura, el grabado, el collage, la ilustración y la escultura es **Andrés Nagel** (San Sebastián, 1947), de amplia proyección internacional. En cualquier caso las fronteras que se establecen entre todos estos géneros son muchas veces difusas porque mezcla con absoluta libertad todo tipo de experiencias y muestra una ilimitada capacidad para emplear los materiales. Sus primeras exposiciones, cuando todavía vivía Franco, son de pintura, una pintura en la que se establece un conflicto entre la realidad y la ficción, con espacios engañosos y una confusa multiplicación de planos. Amalgama de significados en un juego irónico de distanciamiento no exento de crítica. Nagel se inclina siempre por la figuración porque le interesa la capacidad narrativa y subversiva, las connotaciones ocultas y las posibles paradojas que el mundo real puede ofrecerle. Lejos de toda solemnidad, con un humor corrosivo ha sabido sorprender como pocos al espectador

**Ramón Zuriarrain** (San Sebastián, 1948), practica en estos años finales del franquismo una pintura surrealista en la que las metamorfosis más sorprendentes van transformando la figura humana hasta adoptar formas extravagantes, pero perfectamente reconocibles en sus distintas fases. Pintura con un trasfondo intelectual, cargado de intención y de ironía que pone en tela de juicio nuestras convicciones y nos obliga a replanteamos los fundamentos en los que hasta ahora nos hemos apoyado. En este sentido sería un surrealismo que no nace precisamente del subconsciente ni del automatismo porque todo está perfectamente calculado, sino más bien de una especulación más en la línea conceptual de un Magritte. Lo que sí presenta Zuriarrain desde el punto de vista formal es esa descripción absolutamente verosímil de la realidad, con figuras y escenarios totalmente persuasivos en la descripción de los más mínimos detalles, que nos hacen más sensibles a la irrealidad última de las historias que nos cuenta.

Como signo de la incorporación de otros procedimientos a la pintura hay que destacar a **Darío Villalba** (San Sebastián, 1939), que desde los años sesenta ha tomado la fotografía como lenguaje pictórico por su posibilidad de dar acceso a una realidad que lejos del simulacro adquiere una total intensidad. Pero en su caso el empleo de la fotografía no tiene nada que ver con la utilización que de ellas hace el Pop Art, porque lejos de la banalización de la cultura de masas y del

consumo, lo que se propone Villalba es profundizar en situaciones extremas, sondeando al ser humano para revelar un mensaje casi místico de compromiso espiritual. Villalba repite los temas en un proceso introspectivo de identificación personal con la imagen. En estos últimos años del franquismo, tras los “encapsulados” trabaja en blanco y negro, reduciéndolo todo a un contraste de luces y sombras en un sabotaje de lenguajes en el que la fotografía se hace pintura y la pintura fotografía.

## 5. LAS ARTES GRÁFICAS EN EL PAÍS VASCO

El diseño gráfico, un medio fundamental de comunicación, tiene un evidente protagonismo artístico que se puede abordar como un componente que, aunque esté sustancialmente unido al texto escrito, tiene su propia autonomía. El auge del diseño gráfico, “fomentado en buena medida por el crecimiento de los medios de comunicación de masas, el aumento del consumo, la pretensión de un arte de masas, no limitado a la obra única ni a la especialización en la tradición que es el grabado realista”<sup>27</sup>, ha alcanzado una enorme presencia en nuestra cultura. Carteles, ilustraciones y el cómic son lenguajes que se han abordado a lo largo de estos años desde distintos ámbitos<sup>28</sup>. En general muchos de los dibujantes gráficos que se van a citar, aunque puedan destacar preferentemente en alguna de estas facetas, suelen participar en todas o en varias de ellas.

En lo que a los **carteles** se refiere San Sebastián ha ocupado un lugar importante desde el principio. En este campo el interés artístico del cartelismo resulta indudable. En las primeras décadas del siglo grandes dibujantes y pintores han dejado extraordinarios ejemplos de un arte que iba parejo desde el punto de vista estilístico con los movimientos de vanguardia contemporáneos como el fauvismo, el cubismo, el surrealismo... Toda la costa con sus posibilidades de ocio, sus competiciones deportivas o su puesta al día en cuestiones de moda son las referencias más frecuentes en estos carteles.

Después de la guerra se crean estudios de publicidad con los que colaboran dibujantes que en muchos casos recuperan el lenguaje postcubista que predominó en las décadas anteriores. Entre ellos cabe destacar a Antonio Valverde, conocido como “Ayalde”, pintor, dibujante y grabador, que fue el director artístico de la empresa familiar de artes gráficas Valverde, que además de carteles ilustró entre otras la obra “Guipúzcoa 1969”. Rafael Munoa, que cultivó entre otros muchos géneros el del cartel. También Martínez Utrilla, pintor ilustrador y cartelista, autor del cartel de la XIV Exposición de Artistas Noveles Guipuzcoanos de 1947, que colaboró igualmente en publicaciones periódicas locales. Hay que mencionar igualmente a Tomás Hernández Mendizábal, discípulo de Martiarena, que destacó como cartelista y recibió en 1976 el premio del concurso de carteles de Fuenterrabía.

---

27. BOZAL, V: *Op. Cit.* p. 349

28. Para más información consultar KORTADI, Edorta: *Dibujo y diseño gráfico en el País Vasco (Cartel, ilustración, comicy graffiti)*. San Sebastián, Enciclopedia Auñamendi-Eusko Ikaskuntza, 2002.

Más tarde, en la década de los 60, además de los diseños dibujados por artistas los estudios publicitarios empiezan a incorporar la fotografía más o menos manipulada. Se incorporan en esta modalidad reconocidos artistas como Sifrido Koch, Alberto Schommer o Iñaki Aguirre Franco.

En la ilustración, hay que destacar primeramente a **Carlos Saenz de Tejada** (Tánger, 1887-1958), un excepcional dibujante injustamente postergado por su ideología afecta al Régimen. De familia diplomática alavesa viajó mucho estableciéndose en Francia durante diez años antes de la Guerra Civil. Colaboró en las más importantes revistas españolas y francesas e ilustró importantes libros. En 1935 se instala en Laguardia, participando en la contienda en el bando nacional como Jefe de Prensa y Propaganda Extranjera. Ilustra *Laureados de España* (Madrid, 1939, y San Sebastián, 1940) y la *Historia de la Cruzada* (Madrid, 1939), de la que era director artístico, en la que no sólo hay referencias a la Guerra Civil sino una historia de los acontecimientos anteriores que según sus autores justificarían la insurrección militar. Los dibujos de Sáez de Tejada tienen un aliento épico que sublima a los vencedores pero también, paradójicamente a los vencidos. Es tal su monumentalidad que parecen más apropiadas para murales que para ilustraciones. Obtiene en 1948 la cátedra de Ilustración de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Muy dotado sobresale sobre todo como dibujante espléndido, evocador de amplias escenografías con perspectivas arquitectónicas perfectamente definidas. En las figuras domina el movimiento y el escorzo fruto de su conocimiento anatómico y de su dominio del dibujo. Barroco o más conciso, estilizado o pintoresco, Saenz de Tejada sobrepasa el academismo para dar una versión muy personal de una realidad sublimada.

Ya en la década de los sesenta la ilustración cobra un gran empuje al crearse nuevas editoriales y generarse un renacimiento de la cultura vasca y todo un programa en torno a la renovación pedagógica. **Edorta Kortadi Olano** (Tlosa, 1946) destaca en la ilustración infantil y juvenil. Uno de los dibujantes gráficos de estos años más conocido en el ámbito vasco es **Antón Olariaga** (Usurbil, 1946). Ha obtenido numerosos premios y destaca además en todos los ámbitos del diseño gráfico desde el cartel y el cómic hasta la ilustración de libros. Emplea diversas técnicas y estilos según sea el destinatario y el texto, pero en general predomina un tono realista con un fondo expresionista que se hace patente en las deformaciones de las figuras y en una composición en la que se advierte la influencia del comic y del cine. La línea, detallista y expresiva, se completa con la mancha que configura los volúmenes.

Una ilustradora que ha recibido un reconocimiento a escala internacional y numerosos premios es **Asun Balzola** (Bilbao, 1942). A través del dibujo y de la acuarela crea unas composiciones de un realismo mágico cercano a Paul Klee o Kandinsky, minimalista y dotado de un cierto primitivismo lleno de ingenuidad, en el que más que describir sugiere. Ilustraciones de línea fina, abierta, casi dubitativa, completada con una acuarela muy diluida que insinúa espacios evanescentes.

Un ilustrador más onírico, casi surrealista, va a ser **Juan Carlos Eguillor** (San Sebastián, 1947), que incorpora a la realidad inmediata los delirios y pesadillas

más alucinantes. Irónico y excesivo, siempre mordaz, se vale de una línea curvilínea para trazar sus personajes enmarcados en un universo muy rico en detalles ambientales que definen mejor; con un sesgo satírico, su particular interpretación del entorno. Creador de comics como el protagonizado por un personaje como Miss Mariartu en el que critica con una visión llena de sarcasmo el estereotipo de lo vasco.

En el País Vasco el cómic, en sus distintas variantes de tebeos, tiras o chistes, tiene también un importante desarrollo. Durante la Guerra Civil San Sebastián se convirtió en el reducto turístico preferido de los intelectuales de la derecha y capital cultural de la España nacional<sup>29</sup>. Fue aquí, en San Sebastián, donde se publicaron los cómics más emblemáticos de esos años. Los del bando nacional, como Pelayos, Flechas, Flechas y Pelayos, Chicos, Mis chicas, o La ametralladora, editados en los Talleres Nerecán con tiradas enormes, fueron un referente de los valores más arquetípicos esgrimidos por la derecha.

Después de la guerra hay que destacar a **Rafael Munoa** (San Sebastián, 1930), artista polifacético, dibujante y pintor; ha recibido también numerosos premios como el Premio Nacional de Dibujo para Prensa infantil en 1964, el Premio Nacional del Salón del Humor en 1967 y el Lazarillo en 1976. Ha ilustrado de más de sesenta libros y ha sido un colaborador habitual en la prensa diaria como ABC, Ya, La Voz de España, y en revistas como La Codorniz, Blanco y Negro, La Actualidad Española y Telva. Su humor; nunca amargo o agresivo, está lleno de temura, de gracia y de picardía. Nos ha seducido con unos personajes -ángeles y diablillos traviesos, vagabundos bondadosos, jovencitas gráciles con una elegancia muy francesa...- que representan la versión más refinada del humor. Poseedor de un dibujo de una destreza y expresividad extraordinaria y de una intencionalidad llena de complicidad y de ingenio, es uno de los mejores humoristas gráficos españoles, dotado de una inequívoca identidad.

La creación de nuevas editoriales como el grupo de publicaciones capuchinas Zeruko Argia en los años sesenta con el tebeo Pan-Pin, o las surgidas en la década posterior; Edili y Erein entre otras, va a propiciar la incorporación de nuevos dibujantes. Juan Antonio Letamendía, Edorta Kortadi, Antón Olariaga, José Gastón Majarenas son algunos de los que trabajan en estos últimos años del franquismo. Las tiras de Olariaga están protagonizadas por dos personajes como Zakilixut y Marigomi, que con sus reflexiones, dudas y comentarios inciden plenamente en el trasfondo convulso en los que se vivieron estos años cruciales del final de la dictadura y el principio de la democracia.

---

29. ASCUNCE, José Ángel: *San Sebastián, capital cultural (1936-40)*. San Sebastián: Monográficas Mitzelena, 1999.