

# EL ARTE VASCO DURANTE LA GUERRA CIVIL Y LA PRIMERA POSGUERRA

**JAVIER VIAR**

EX DIRECTOR DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO

La Guerra Civil de 1936-1939 causó la destrucción de la “trama” artística vasca y rompió la continuidad de un ciclo creativo, iniciado en el último cuarto del siglo XIX, que había logrado excelentes resultados a pesar de su carácter epigonal con respecto al arte europeo. Su fuerza renovadora en el contexto del Estado y su atención a los movimientos más adelantados le concedieron

un lugar privilegiado que mereció la mayor atención del mundo cultural y que supo recoger a través de sus medios expresivos la evolución de las preocupaciones de la sociedad vasca a lo largo de cincuenta años. Fueron varios los factores que desencadenaron este profundo declive, fundamentalmente la propia violencia de la irrupción bélica y la cruel represión que se desencadenó después. Las razones individuales de

la decadencia en cada caso pudieron ser diferentes, pero el resultado colectivo fue demoledor. La muerte y el exilio acabaron con la presencia en Euskadi de señalados creadores. La situación culturalmente hostil que se creó en la posguerra agotó los estímulos creativos. La humillación de sus convicciones que sufrieron muchos artistas, de las que debieron abjurar para sobrevivir, fue un factor que atentó contra la capacidad de muchos de ellos. La desaparición de las organizaciones que los agrupaban antes de la guerra, propias de la presencia civil del artista de la época, así como de las Escuelas de Bellas Artes, fue una de las consecuencias más inmediatas. La propia excepcionalidad de la situación obligó a muchos artistas a ocuparse de tareas ajenas a su trabajo habitual.

La dedicación a la propaganda tuvo ocupados durante los años del conflicto a muchos creadores de los dos bandos, que trabajaron para uno u otro dependiendo de la situación militar del momento en cada territorio o de convicciones personales. Algunos lo hicieron sucesivamente para ambos, como el bilbaíno Nicolás Martínez Ortiz (1907-1990). Muchos de los que se habían dedicado al cartelismo antes de la guerra continuaron haciéndolo durante ella. Así el tolosarra *Nik*, Luciano Quintana Madariaga (1904-1976), siguió trabajando para el Partido Nacionalista Vasco, para luego exiliarse en Francia y después en Caracas. También trabajó para el nacionalismo Luis Lasheras Madinabeitia (1896-1940). Satirizó en carteles y caricaturas a los franquistas Luis García Gallo (1907-2001), que había estudiado en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, y que con el pseudónimo de *Coq* llegó más tarde a ser un famoso dibujante en Francia. Martínez Ortiz había creado antes de la guerra conocidos carteles nacionalistas, e incluso había diseñado los billetes del Banco de Euskadi o realizado la imagen de portada del libro *Guernica* publicado por el Gobierno Vasco en 1937. El donostiarra

**LA MUERTE Y EL EXILIO  
ACABARON CON  
LA PRESENCIA  
EN EUSKADI  
DE SEÑALADOS  
CREADORES.  
LA SITUACIÓN  
CULTURALMENTE HOSTIL  
QUE SE CREÓ  
EN LA POSGUERRA  
AGOTÓ LOS ESTÍMULOS  
CREATIVOS**

Juan Cabanas Erauskin (1907-1979), pintor y diseñador falangista, trabajó para el ejército faccioso, y fue nombrado Jefe de la Sección Plástica de Prensa y Propaganda, dibujó los conocidos símbolos franquistas con el águila y las flechas y también carteles fascistas de gran expresividad. Él llamó a colaborar a Martínez Ortiz a los servicios de información y propaganda después de que el bilbaíno pasara algún tiempo en la cárcel. En 1939 Martínez Ortiz publicó *El Libro de Oro de Bilbao*, estéticamente significativo, realizado con fotografías de la entrada de las tropas sublevadas en la Villa el 19 de junio de 1937 y de la visita de Franco a la misma en junio de 1939: una verdadera orgía de imágenes de tropas desfilando y multitudes con el brazo en alto en la ciudad engalanada con símbolos franquistas.

Fuera de estos trabajos esencialmente propagandísticos, no muchos pintores aportaron testimonios de la guerra que merecieran una atención especial, aunque los hubo de gran valía y muy significativos dentro del ciclo del arte vasco que terminó con ella. Algunos de ellos, sin embargo, no estuvieron estrictamente vinculados a la iconografía bélica. En Bilbao, en los once meses que transcurrieron desde el levantamiento hasta su caída, se creó la Casa del Huérfano del Miliciano, en cuya decoración colaboraron los pintores Tellaetxe, Martínez Ortiz, Alberto, José y Ricardo Arrúe, Isidoro de Guinea, Jenaro Urrutia, Antonio de Guezala, Félix Arteta y Ángel Larroque y algunos escultores. La iniciativa se había hecho posible a través de la Asociación de Artistas Vascos, que expuso los bocetos en sus locales en diciembre de 1936, antes de que fueran también mostrados en París en el stand de Euskadi del pabellón español de la Exposición Universal. Las pinturas definitivas, inacabadas, fueron destruidas por las tropas franquistas. Los niños eran los principales protagonistas de varios de los diversos temas bucólicos, costumbristas y utópicos que desarrollaban. También en alguna otra propuesta de la Asociación de Artistas Vascos al Gobierno creado en octubre de 1936 pudo estar el origen del grupo artístico *Eresoinka*, que acabó siendo organizado por el escritor, gestor y mecenas nacionalista Manuel de la Sota a requerimiento del lehendakari José Antonio Aguirre, después del encargo previo que éste había hecho al cantante y director de coros Gabriel Olaizola de crear el Coro Nacional Vasco. *Eresoinka* reunió a una serie de personas relacionadas con la danza y las interpretaciones corales vascas a fin de difundirlas por Europa en la situación de guerra y exilio que se vivía “como expresión de la voluntad de un pueblo que no quiere morir”. En las tareas de diseño del grupo intervinieron varios pintores. Ucelay y Tellaetxe estaban ya en París cuando *Eresoinka* acabó de formarse allí, a causa de la Exposición Internacional de 1937, pues eran el comisario y el subcomisario de la sección vasca, y además tenían la responsabilidad de la custodia de las obras de arte evacuadas

del Museo de Arte Moderno de Bilbao, depositadas en el parisino Museo de Luxemburgo. Luego se unió al grupo Guezala, que junto a Ucelay se encargó de la escenografía, decorados y vestuario. Además, Guezala diseñó el símbolo de *Eresoinka*: una hoja de roble con dos bellotas sobre un hexágono de lados curvos. Otros artistas que colaboraron fueron el propio Tellaetxe, y, sobre todo, Ramiro Arrúe, que desde 1911 vivía en Iparralde. Ucelay abandonó *Eresoinka* en 1939 para ir a vivir a Londres y dejó a Guezala como único responsable plástico. La última representación del grupo tuvo lugar en París en mayo de 1939, acompañada de una exposición de arte vasco, y se disolvió en agosto del mismo año ante la amenaza de la guerra mundial, que estalló el primero de septiembre.

Merecen la pena citarse dos cuadros que pintó Guezala en el contexto de *Eresoinka* titulados precisamente *Eresoinka 8 h. 45* y *Eresoinka 20 h 45*. En ellos se recogen dos momentos de su actividad separados por doce horas: la llegada matutina de los decorados al teatro y el comienzo de su montaje, y los momentos previos al inicio de la función. En uno de ellos aparecen Guezala y Ucelay, y en el otro Guezala, Manuel de la Sota y otros componentes del grupo, como Olaizola y Jordá de Gallastegui. Las obras son muy interesantes por su carácter documental e instantáneo, que nos hace recordar la inclinación de Guezala a la fotografía. Entre las imágenes a que me voy a referir en esta charla, destacan estas por su mansedumbre civil y su naturaleza culta, levantadas para testimoniar un acontecimiento artístico sin más argumento que los trabajos de una dedicación noblemente creativa, a pesar de tratarse de acontecimientos políticamente comprometidos.

Hemos visto ya ejemplos de cartelismo propagandístico, y ahora los veremos de ilustraciones, donde apareció una iconografía bélica muy explícita narrativa e ideológicamente. Uno de los ciclos artísticos más singulares de los ejecutados durante la guerra fue el conjunto de treinta y dos dibujos que Carlos Sáenz de Tejada (1897-1958), vinculado familiarmente a Laguardia,

publicara en la revista inglesa *The Illustrated London News*, más otros seis para *The Sphere*, realizados en el frente a lo largo de 1937. Tejada retomaría el asunto desde Sevilla y después desde Madrid para ilustrar el libro *Historia de la Cruzada Española* que se publicó entre 1939 y 1940 con más de doscientos dibujos, aunque no todos fueron suyos. Los de Sáenz de Tejada, de calidad pero grandilocuentes, recogían con total parcialidad las atrocidades cometidas por el ejército republicano, particularmente en su iconoclasia religiosa, al mismo tiempo que cantaban las gestas del ejército sublevado. La habilidad del pintor, su dibujo preciso y su fuerte dinamismo conceden a estas imágenes un valor de época que apenas puede paliar su descarnada facundia ideológica. La revista falangista *Vértice*, ideada por Cabanas Erasuskin y que se publicaba en Donostia, había utilizado dibujos de Tejada tanto de moda como de guerra en 1937 y 1938. La pronta entrada de las tropas fascistas en Donostia y las industrias gráficas que en ella existían facilitaron que allí se editaran mucho material propagandístico y revistas como la citada, la juvenil *Flechas y Pelayos* y la humorística *La Ametralladora*.

Por las particulares circunstancias en que se desarrollaron otros ciclos dibujísticos, a veces terribles y de enorme precariedad de medios, hay que destacar los que se crearon en las propias cárceles. El pintor, dibujante e ilustrador Pedro Antequera Azpiri (1892-1975) dejó un extraordinario testimonio de su estancia en las cárceles franquistas a través de las caricaturas de sus compañeros de prisión. Su amigo y también ilustrador David Álvarez (1900-1940) dejó dibujos y algunas tallas antes de ser fusilado. Los dos eran nacidos en Madrid, pero habían coincidido durante quince años en Donostia. Eduardo Lagarde (1883-1950), arquitecto y militar donostiarra nacido en Toledo, simpatizante con la monarquía, dibujó escenas del campo de batalla y de las cárceles republicanas donde estuvo confinado, que fueron publicados en 1938. Algunos de los otros artistas que también sufrieron cárcel, como los guipuzcoanos Simón Arrieta y José Sarriegi y los vizcaínos José Arrúe y el escultor y

sindicalista Amador Lucarini, pudieron seguir trabajando mientras cumplían condena. Joaquín Lucarini, hermano de Amador, nacido en Araba y escultor más conocido, pronto adaptó su interesante estética art-déco a

**POR LAS PARTICULARES CIRCUNSTANCIAS EN QUE SE DESARROLLARON OTROS CICLOS DIBUJÍSTICOS, A VECES TERRIBLES Y DE ENORME PRECARIEDAD DE MEDIOS, HAY QUE DESTACAR LOS QUE SE CREARON EN LAS PROPIAS CÁRCELES. EL PINTOR, DIBUJANTE E ILUSTRADOR PEDRO ANTEQUERA AZPIRI (1892-1975) DEJÓ UN EXTRAORDINARIO TESTIMONIO DE SU ESTANCIA EN LAS CÁRCELES FRANQUISTAS A TRAVÉS DE LAS CARICATURAS DE SUS COMPAÑEROS DE PRISIÓN. SU AMIGO Y TAMBIÉN ILUSTRADOR DAVID ÁLVAREZ (1900-1940) DEJÓ DIBUJOS Y ALGUNAS TALLAS ANTES DE SER FUSILADO. LOS DOS ERAN NACIDOS EN MADRID, PERO HABÍAN COINCIDIDO DURANTE QUINCE AÑOS EN DONOSTIA**

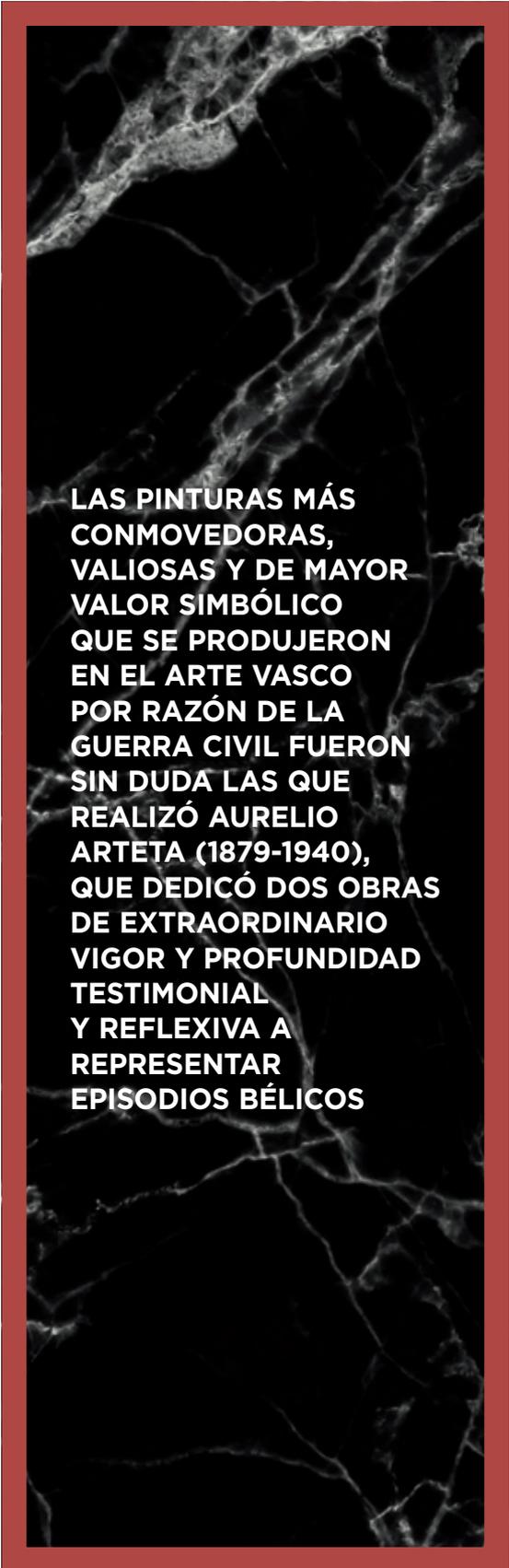
una más tradicional, clasicista y ciclópea, y realizó las esculturas de personajes relacionados con el Cid Campeador que flanquean el puente de San Pablo en Burgos, ejemplo de artificiosa y megalómana glorificación de la historia.

Aparte de la obra ilustradora, el conjunto pictórico más numeroso que se realizó en torno a la guerra fue el de Ricardo Baroja (1871-1953), que en su estilo suelto, realista y de contenida emoción, tan relacionado con la tradición de la pintura española, documental y narrativo, dedicó a la creación de imágenes sobre la misma un número no determinado de obras, entre sesenta y setenta según algún testimonio, y según carta del propio artista “hasta unos ochenta”. Baroja tituló a esta serie *Croquis de guerra* y fue realizada entre 1936 o 1937 y 1941, si bien pintó alguna otra obra posterior relacionada. El mismo pintor confesó sus pretensiones de hacerlas acercarse “al divino Goya” de *Los Desastres*. Baroja fue, como Goya, un estupendo grabador. De la ambigüedad de su mirada sobre el conflicto dan fe sus exposiciones celebradas en Donostia en 1938 y en Bilbao en 1939, y la adquisición de tres pinturas por parte del Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1940. Su sobrino y biógrafo Pío Caro Baroja diría que escondió algunas obras de la serie por miedo a su excesiva evidencia, y de hecho hay obras en que las víctimas son republicanas. Pero de las tres obras del Museo de Bilbao, *Porche del ayuntamiento* (1937) y *La cheka de la posada* (1938) son testimonios manifiestos de los excesos republicanos. La tercera, una verdadera obra maestra, pintada en colores sordos, negros, grises y marrones, y titulada *Vuelven al pueblo* (1938), señala el horror de la guerra sin detallar responsabilidades, pues recoge a cierta distancia un pueblo destruido con personajes que lo ocupan como fantasmas. Sólo un gesto contenidamente dramático, el de una mujer que se apoya en las ruinas de la que fue su casa y es consolada por su marido, emerge del severo conjunto. Baroja, en los años siguientes, profesionalizó su trabajo para sobrevivir y tuvo una gran actividad expositiva hasta su muerte. Sus apariciones fueron recibidas con el mayor interés por

pintores que trataban de buscar una continuidad de cierto rigor con el arte anterior a la guerra en el desolado panorama de esos años, para los que fue una indudable referencia y estímulo.

Pero las pinturas más conmovedoras, valiosas y de mayor valor simbólico que se produjeron en el arte vasco por razón de la Guerra Civil fueron sin duda las que realizó Aurelio Arteta (1879-1940), que dedicó dos obras de extraordinario vigor y profundidad testimonial y reflexiva a representar episodios bélicos. Una es la llamada *Evacuación de un pueblo* (1937-1938), que representa el momento en que los gudaris organizan el desalojo de un pueblo por parte de ancianos, mujeres y niños en carros de bueyes, con la imagen protectora de un soldado en primer término centrando la composición. La otra es la que, por su ambición y maestría épica, mejor resume la tragedia sobrevenida en el ámbito social y cultural vasco. Se trata del *Tríptico de la guerra*, realizado en 1937 en Biarritz, que se ha vinculado al bombardeo de Gernika, aunque no hay en él ningún dato que permita establecer esta conexión. Está compuesto por tres escenas llamadas *El frente*, *El éxodo* y *La retaguardia*. En la primera aparece un joven gudari con un fusil que otea con impotencia el cielo, por el que atraviesan bombardeos. A su lado pueden verse a otros dos compañeros muertos. En *El éxodo* varios barcos esperan en el puerto el embarque de una serie de hombres. En *La retaguardia* se representan los cadáveres de una madre con su pequeño hijo y también el de un buey, y a su lado ladra un perro hacia un bombardeo que vuela al fondo. Arteta siempre tuvo una clara inclinación simbolista, y es fácil una primera lectura en la que puede verse que el autor quiere tratar el horror de la guerra, su crueldad y su capacidad destructora. Pero para encontrar el verdadero significado que se esconde en la obra hay que entrar más en la naturaleza de las figuras presentes. En *El frente* asistimos a la muerte de la juventud masculina, mientras que en *La retaguardia* son la mujer y su hijo quienes mueren, con lo que se consuma la desaparición del triángulo familiar y la línea del futuro. Pero junto a la mujer hay dos animales, un buey muerto y un perro

que lanza su lamento. El buey no puede por menos de representar el trabajo rural, un modo de vida que Arteta y mucha pintura vasca habían exaltado con idealizado clasicismo y con la presencia de estos animales de labor. El perro queda como único testigo doméstico de la destrucción del hogar y de toda una civilización tradicional que hasta entonces había sido reverenciada en la pintura vasca. Se ha señalado la diferencia entre las escenas laterales con respecto a la central, que es más luminosa y carece de referencias estrictamente bélicas. Ésta adquiere su significado en relación a las que la flanquean, y es la que acaba por dar su sentido completo al tríptico. En ella, de izquierda a derecha, se ve cómo un abuelo coge a su nieto recién nacido en brazos con desconcierto, a falta de padre; los novios se despiden sin saber si volverán a encontrarse; la mujer joven muestra en alto a su hijo para que el padre lo vea quizá por última vez; otro hombre joven se hecha el petate al hombro para bajar a embarcar; una muchacha, de espaldas, apoya su desolación en una pared; y la mujer mayor, sentada a la derecha, parece reflexionar tristemente sobre la destrucción de su mundo. Aquellas raíces poderosas que varios pintores vascos, Arteta entre ellos, habían descrito entre sus personajes y entre éstos y la tierra, para elevarlos a prototipos esenciales de construcción social, étnica y antropológica, y que se habían establecido precisamente a través de la pintura, quedaban ahora arrancadas por la guerra. No sólo, pues, en el cuadro se representaba la destrucción de una realidad vernacular, sino el fin de la pintura que la había exaltado. Arteta se encontraba en Madrid en 1936, pues opositaba a un puesto en la Escuela Superior de Bellas Artes. En 1937 fue evacuado a Valencia y después pasó a Barcelona y finalmente a Biarritz, donde, además de los dos cuadros referidos, ejecutó otros, por ejemplo el llamado *El acordeonista* (c. 1938) que, si bien no contiene una alusión directa a la guerra, aparece tan cargado de dolor y tristeza y tiene tantas correspondencias con los otros dos que sin duda señala, aunque de manera elíptica, la misma tragedia. Las obras que pintó Arteta después, las romerías, fueron



**LAS PINTURAS MÁS  
CONMOVEDORAS,  
VALIOSAS Y DE MAYOR  
VALOR SIMBÓLICO  
QUE SE PRODUJERON  
EN EL ARTE VASCO  
POR RAZÓN DE LA  
GUERRA CIVIL FUERON  
SIN DUDA LAS QUE  
REALIZÓ AURELIO  
ARTETA (1879-1940),  
QUE DEDICÓ DOS OBRAS  
DE EXTRAORDINARIO  
VIGOR Y PROFUNDIDAD  
TESTIMONIAL  
Y REFLEXIVA A  
REPRESENTAR  
EPISODIOS BÉLICOS**

líricas evocaciones, nostálgicas imágenes poéticamente descarnadas, y a pesar de su interés, estuvieron desprovistas de la fuerte consistencia estética de sus mejores trabajos. Puede pensarse que el pintor se entregó a la memoria idealizada de un pasado irrecuperable, como si la frontera cruzada con gran lucidez por el *Tríptico* le hubiera puesto frente a un paraíso intemporal y ya sin existencia. En 1939 marchó a México y es bien sabido que murió en la capital en 1940 en un accidente de tranvía.

La muerte también había alcanzado en los primeros años de guerra a dos artistas vascos diferentes y de distinta generación. Por una parte, en 1936 fue fusilado Álvaro Alcalá Galiano en Paracuellos del Jarama en Madrid por su significada pertenencia a la monárquica *Acción Española*. Por otra, en 1937 moría en el frente de Fruiz Nicolás de Lekuona mientras servía de camillero en el ejército franquista. Su presencia en el bando faccioso no se debió a su propia voluntad, pues él era reconocido en su entorno como nacionalista y de izquierdas. Parece ser que en un momento determinado su madre le impidió salir de su pueblo natal, Ordizia, y sus amigos falangistas de la sociedad *GU*, importante grupo vanguardista creado en Donostia en 1934, trataron de protegerle ante posibles represalias y le forzaron a unirse al ejército franquista después de que expusiera con ellos en la reapertura de la sociedad, ya expresamente falangista, en 1936. Lekuona había realizado en el propio año de su muerte unos estremecedores fotocollages, en uno de los cuales aparecía la cabeza del artista con un tiro en la sien, como un anuncio de su cercana muerte. Creador de extraordinario talento, con él perdía el arte vasco a una de sus principales figuras jóvenes y la esperanza de una renovación artística a partir de propuestas surrealistas. Hubo también desapariciones de artistas que coincidieron con la guerra, aunque no tuvieron que ver con ella, pero que vinieron a desolar aún más la situación de la “trama del arte vasco”. En 1937 murió el vitoriano Ignacio Díaz Olano, y en el mismo año que Arteta, o sea en 1940, Paco Durrio en París.

Entre el importante grupo de artistas que marchó al exilio estuvieron Benito Barrueta (1873-1953), Julián de Tellaetxe, Juan de Aranoa (1901-1973), José María Ucelay, Antonio de Guezala y Ascensio Martiarena (1883-1966), entre otros. El bermeano Barrueta se fue a Francia en 1937, donde vivió en varios lugares, y regresó en 1941, para establecerse en su pueblo natal en 1943. Allí continuó pintando su obra depurada y profunda, ajena a cualquier vanguardia, y con influencia velazqueña. Su *Autorretrato* (c. 1943-1945), donde el artista transmite una melancólica decisión, es una obra de gran intensidad en la que Barrueta parece interrogar con energía sobre el absurdo de un destino injusto. Guezala permaneció en París hasta la entrada del ejército nazi en 1940, recorrió Francia huyendo de la invasión y regresó a Bilbao en 1941. Murió en 1956 sin haber vuelto a pintar, dedicado a su colección de sellos. Tellaetxe, que había sido presidente de *GU*, continuó viviendo en París después de la Exposición Internacional y de la desaparición de *Eresoinka*. En 1952 viajó a Perú, y allí fue conservador-restaurador del Tesoro Artístico Nacional, y murió en Lima. Ucelay, como hemos visto, se estableció en Inglaterra, y no regresó hasta 1949. Aranoa vivió exiliado en Francia y en 1941 marchó a Argentina, donde residió hasta su muerte en Olivos, Buenos Aires, aunque visitó Euskadi en varias ocasiones a partir de 1951. Continuó siendo una referencia artística del arte vasco, pero su pintura fue perdiendo el nervio cezanniano y postcubista para realizar otra de ejecución suelta y delicada, pero de raíz clasicista y sin ninguna profundidad, y acabó ejecutando una obra religiosa en una cierta clave de estilización geométrica, deudora del manierismo, sobre todo del Greco y del amaneramiento cromático y la grandilocuencia espacial de Sert. Ascensio Martiarena, hombre de afiliación nacionalista, marchó a Baiona, donde finalmente se asentó después de buscar acomodo en varias ciudades francesas. En 1941 volvió a Donostia y en 1942 reanudó sus actividades creativas y docentes. Su puesto en la Escuela de Artes y Oficios había sido ocupado por Cobreros Uranga, y no le fue devuelto, pero sus clases particulares fueron una referencia

en el aprendizaje de importantes pintores como Canogar, Miguel Ángel Álvarez, Carlos Bizcarrondo, Marta Cárdenas, Carlos Sanz, Mari Puri Herrero, Amable Arias, José Luis Zumeta o Vicente Ameztoy. Los cuatro hermanos Arrúe tuvieron un diferente destino en cada caso. Alberto (1878-1944) permaneció en Bilbao y murió pronto. José (1885-1977) fue detenido en Santander en 1937 y estuvo encarcelado en varios lugares durante dos años. Continuó creando su peculiar obra costumbrista a lo largo de los casi cuarenta años que le quedaban de vida, pero aunque conservó mucho de su ingenio y de su capacidad de ejecución, no puede ocultarse que su tiempo había pasado, y que el espíritu que había creado sus concurrecidas romerías y su humor urbano aplicado al universo rural, que exaltaba la identidad y las tradiciones festivas, había muerto bajo la represión fascista, y que la atención que el nuevo público podía prestar a los aldeanos y sus costumbres era más vejatoria, frígida y trivial de lo que había sido antes de la guerra. El tercer hermano, Ricardo (1889-1978), huido también a Santander en 1937, pudo embarcar hacia San Juan de Luz, y, tras pasar por París, se dirigió a Latinoamérica, y en 1940 arribó a Venezuela. En Caracas se convirtió en un famoso profesor de esmalte. Ramiro (1892-1971), como ya hemos visto, vivía en Iparralde desde 1911, y desde allí pudo ayudar a los refugiados. Su obra se dedicó a utilizar sistemáticamente la iconografía popular y costumbrista.

Entre los artistas que permanecieron desde un principio en el Estado con mayor o menor complacencia con la situación de los territorios dominados paulatinamente por el franquismo y la dictadura instaurada tras la guerra, figuran algunos de los nombres más reconocidos del arte vasco que había fructificado entre la última década del siglo XIX y 1936, como Losada, Amárica, Zuloaga, Maeztu, los hermanos Zubiaurre, Salaberría, Larroque y el escultor Quintín de Torre. Hasta su muerte en 1949 Losada continuó al frente del Museo de Bellas Artes de Bilbao, que dirigía desde su creación en 1908, y llegó a ver construido el nuevo edificio, que se terminó de levantar en 1945.

Pero su pintura hacía tiempo que había dejado de ser un episodio relevante del arte vasco, al que había aportado desde 1914 una iconografía irreal y de un falso y periclitado costumbrismo. El alavés Fernando de Amárica (1866-1956) vivió veinte años en la dictadura. En la guerra, con Vitoria inclinada desde un inicio por el franquismo, viajó por Galicia, también zona fascista, y luego continuó pintando sus bellos paisajes movidos por ritmos modernistas y deudores de Anglada Camarasa. En el contexto de la pintura alavesa, fue una referencia ineludible del paisajismo que dominó su panorama creativo y que alcanzó a figuras contemporáneas como Carmelo Ortiz de Elgea.

**ENTRE EL IMPORTANTE  
GRUPO DE ARTISTAS  
QUE MARCHÓ  
AL EXILIO ESTUVIERON  
BENITO BARRUETA  
(1873-1953),  
JULIÁN DE TELLAETXE,  
JUAN DE ARANOA  
(1901-1973),  
JOSÉ MARÍA UCELAY,  
ANTONIO DE GUEZALA Y  
ASCENSIO MARTIARENA  
(1883-1966),  
ENTRE OTROS**

Apenas seis años después de terminar el conflicto, en 1945, había muerto Ignacio Zuloaga, el pintor vasco más reconocido de aquel momento, con gran proyección internacional, después de haber realizado una obra de profunda decadencia y por completo al servicio de la dictadura, algunas de cuyas figuras exaltó en sus retratos. Durante la guerra su fama fue utilizada por los rebeldes engañosamente, pues incluso divulgaron su muerte a manos de los “rojos”. Antes de terminar aquella, en 1938, recibió el Premio Mussolini, máximo galardón de la Bienal de Venecia, un reconocimiento apoyado en unas muy insatisfactorias circunstancias políticas. Además de un conocido retrato de Franco, pintó a la familia del dictador, y a la aristocracia y a la alta burguesía del primer franquismo, aunque alcanzó a realizar alguna obra de valor, si bien con su expresión poderosa, pero anacrónica y reaccionaria.

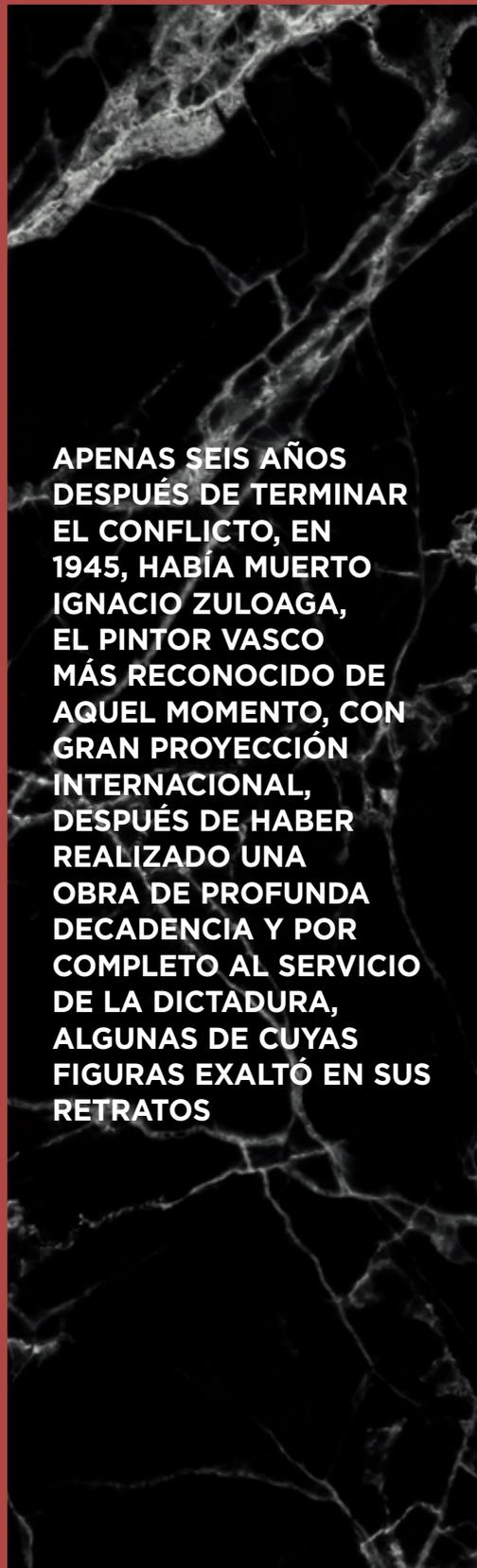
Un año antes que Zuloaga había muerto en Bilbao Alberto Arrúe, todavía reflejando al proletariado de la ría del Nervión, aunque perdido por completo el nervio de sus mejores momentos, y utilizado por los franquistas, que lo incorporaron tempranamente a sus exposiciones. En 1947 desapareció el alavés Gustavo de Maeztu (1887-1947), refugiado en Estella y que llevó a cabo en esos años una pintura desprovista de interés, en la que destacó la iconografía de los vencedores de una guerra que había segado un universo cultural que él había también contribuido a enriquecer. Ángel Larroque (1874-1961) aceptó la nueva situación, pero desembocó en una pintura contradictoria, secreta y delirante, que González de Durana describió como “sembrada de brujas, raptos satánicos, violaciones de mujeres, peleas a navajazos entre bandoleros (...) de una parte, y de otra, toda una secuencia de bacanales, orgías dionisiacas y desenfreno de apetitos sensoriales plagados de sátiros, vestales y bacantes”. En lo que hace a los hermanos Valentín (1879-1963) y Ramón (1882-1969) Zubiaurre, que vivían en Madrid salvo los veranos, permanecieron allí durante la guerra, a pesar de la contraria insistencia de su hermana Pilar, que se exilió a México con su marido Ricardo

Gutiérrez Abascal, Juan de la Encina, crítico de arte y director entonces del Museo de Arte Moderno de Madrid. Valentín, aunque inicialmente defendió la causa republicana, pronto aceptó el nuevo régimen y participó en la Primera Exposición Nacional de Pintura y Escultura de Valencia organizada por la Falange en el verano de 1939. Ramón pensó en ir al exilio antes de que terminara la guerra, pero no marchó hasta 1940, y viajó a Uruguay y luego a Chile, donde vivió hasta 1951. A su regreso a Madrid tuvo una acogida hostil, pero pronto normalizó su situación. Ninguno de los dos hermanos realizó después de la guerra obra parangonable a la que ya habían ejecutado antes. Al guipuzcoano Elías Salaberría (1883-1952) el levantamiento le sorprendió en Madrid, de donde pasó a Valencia, y allí fue apresado y salvó la vida gracias a la intercesión de Bienabe Artía. Después de marchar a Francia, pronto regresó y tuvo presencia académica, y murió accidentalmente en Madrid mientras restauraba los murales de la iglesia de San Francisco el Grande. El propio Bienabe Artía se exilió primero a Francia y después a diferentes países latinoamericanos –Argentina, Chile, Bolivia–, para regresar a Euskadi en 1948. El escultor bilbaíno Quintín de Torre (1877-1966), que tenía taller en Madrid, fue advertido por el propio Manuel Azaña, de quien realizaba un retrato, y abandonó la ciudad. La guerra le sorprendió en su casona de Espinosa de los Monteros (Burgos), y fue respetado por los franquistas. Siguió trabajando en una obra similar a la de antes de la guerra, volcada en la imaginería religiosa, a través en muchos casos de pasos de Semana Santa.

Los artistas más jóvenes, los nacidos ya en el siglo XX, como Nicolás Lekuona, Jesús Olasagasti, Juan Cabanas Erauskin o Carlos Ribera, los cuatro pertenecientes a la sociedad donostiarra *GU*, y con una ambición artística que alimentó la perspectiva de un renacimiento del arte vasco de particular empuje y contemporaneidad, sufrieron suertes diferentes, pero todos ellos o bien desaparecieron, como Lekuona, de quien ya he hablado, o bien perdieron su inicial capacidad creadora. Olasagasti (1907-1955), que había realizado obras notables en

diferentes opciones vanguardistas, acabó pronto convertido en un retratista mediocre de la burguesía guipuzcoana y desapareció en pocos años consumido por el alcohol. Cabanas Erauskin, al que ya hemos visto como responsable de importantes intervenciones en el aparato de propaganda de Franco, tuvo también una lamentable evolución, relacionada quizá con la decepción que sufrieron muchos falangistas a partir de 1941 por el rumbo de la dictadura. Sufrió una depresión que le impidió pintar y marchó a América en 1945. Vivió en Buenos Aires, Chile y Perú, donde murió años más tarde. Carlos Ribera (1906-1976), nacido en Alzira (Valencia), pero afincado en Donostia, había creado en los primeros años treinta interesantes cuadros surrealistas, pero luego de la guerra llevó su pintura a lugares absolutamente convencionales y se dedicó a la crítica de arte en el periódico donostiarra *La Voz de España*, si bien participó en diferentes empresas culturales de limitado alcance en la ciudad. Es cierto que el conservadurismo de la sociedad franquista no estimulaba ninguna aventura artística mínimamente arriesgada, pero es reseñable la oscura deriva común de estos pintores que habían sabido conectar temprano con una vanguardia internacional y habían hecho pensar que en esos años el mayor interés creativo se había desplazado de Bilbao a Donostia. Otros artistas de la misma generación, como Gaspar Montes Iturrioz (1901-1998), que había realizado en los años veinte y treinta un notable paisajismo geometrizable, y se dedicó después a una pintura sin ambición, más realista y de fuertes colores, tampoco supieron mantener la tensión creadora con que habían iniciado sus carreras. Peripecias diferentes, pero igualmente muy condicionadas por la situación cultural opresiva tuvieron por ejemplo los pintores vizcaínos Enrique Nieto, Ciriaco Párraga, Fernando Maidagan o el ceramista Arturo Acebal Idígoras, artistas de talento pero de limitada ambición estética y, en algún caso, sufriendo un constante acoso por razón de su ideología.

Así estaba la situación del arte vasco cuando en 1948 se inició una profunda y



**APENAS SEIS AÑOS  
DESPUÉS DE TERMINAR  
EL CONFLICTO, EN  
1945, HABÍA MUERTO  
IGNACIO ZULOAGA,  
EL PINTOR VASCO  
MÁS RECONOCIDO DE  
AQUEL MOMENTO, CON  
GRAN PROYECCIÓN  
INTERNACIONAL,  
DESPUÉS DE HABER  
REALIZADO UNA  
OBRA DE PROFUNDA  
DECADENCIA Y POR  
COMPLETO AL SERVICIO  
DE LA DICTADURA,  
ALGUNAS DE CUYAS  
FIGURAS EXALTÓ EN SUS  
RETRATOS**

sorprendente renovación. En 1949 regresó Ucelay de Inglaterra y desarrolló hasta su desaparición una pintura figurativa de gran calidad e impronta cosmopolita, entre surrealista, metafísica y dandi, de manera que puede pensarse en él como el artista vasco que había iniciado su obra en los años anteriores a la guerra que más consiguió mantener intacta su creatividad y hacerla crecer durante la dictadura, al menos entre los que habían sido directamente alcanzados por la guerra. Pero el año anterior se habían producido dos acontecimientos decisivos para el futuro del arte vasco. Regresó Oteiza, que había abandonado Euskadi en 1935 y desarrollado en distintos países latinoamericanos una carrera importante como ceramista, escultor y teórico del arte, dentro de unos supuestos de pensamiento estético vanguardista. Oteiza había sido ya premiado en Donosti antes de partir y era amigo de Lekuona. Por otra parte, ese mismo 1948 inició su carrera un escultor nacido en Donostia, Eduardo Chillida, que iba a situar el arte vasco en los años siguientes en un lugar internacional absolutamente puntero e iba a crear unas pautas estéticas que el arte vasco seguiría a continuación. En 1952 volvió de Argentina también Néstor Basterretxea, exiliado con doce años, que había iniciado allí una carrera como pintor expresionista. Pero esta nueva etapa nada o casi nada tendría que ver en cuanto a su naturaleza artística con la que la guerra había destruido implacablemente, salvo en algún caso muy concreto y de manera relativa. Sin embargo consiguió imponerse de forma extraordinaria y abrir otro ciclo creativo, sin solución de continuidad, que setenta años después todavía proporciona referencias importantes a ámbitos culturales más extensos que el propio.

## BIBLIOGRAFÍA

---

Javier Viar. *Historia del arte vasco. De la Guerra Civil a nuestros días (1936-2016)*, tomo I, pp. 19-48. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, 2017. Véase también la bibliografía referenciada en esta obra.