

La pintura costumbrista en Navarra a través de tres ejemplos: Inocencio García Asarta, Javier Ciga Echandi y Miguel Pérez Torres

(Traditionalist painting in Navarre in three examples: Inocencio García Asarta, Javier Ciga Echandi and Miguel Pérez Torres)

Urricelqui Pacho, Ignacio

Univ. de Navarra. Fac. de Filosofía y Letras. Dpto. de Historia del Arte. Campus universitario. 31009 Pamplona/Iruñea

BIBLID [1137-4403 (2004), 23; 547-557]

Recep.: 24.11.03

Acept.: 19.01.04

La presente comunicación desea contribuir al análisis del debate de identidad desarrollado en Navarra durante el período de entre siglos a través de la pintura costumbrista. Mediante la obra de los pintores navarros García Asarta, Ciga Echandi y Pérez Torres se abordan dos cuestiones: la pugna entre navarrismo y nacionalismo y la plasmación gráfica de las dos Navarras.

Palabras Clave: Inocencio García Asarta. Javier Ciga Echandi. Miguel Pérez Torres. Navarrismo. Nacionalismo. Montaña Navarra. Ribera Navarra. Pintura costumbrista.

Nafarroan, mendeen arteko aldian, ohitura-pintura zela medio garatu zen identitateari buruzko eztabaida aztertzen laguntzea da komunikazio honen helburua. García Asarta, Ciga Echandi eta Pérez Torres nafar margolarien obraren bidez arazo bi azalarazten dira: nabarrismoaren eta abertzaletasunaren arteko lehia eta Nafarroa bien irudikatze grafikoa.

Giltza-Hitzak: Nabarrismoa. Nazionalismoa. Nafarroako mendialdea. Nafarroako Erribera. Pintura kostunbrista.

Cette communication désire contribuer a l'analyse du débat d'identité développé en Navarre durant la période entre les XIXème et le XXème siècles à travers la peinture de genre. On aborde deux questions au moyen de l'œuvre des peintres navarrais García Asarta, Ciga Echandi et Pérez Torres: la lutte entre le navarrisme et le nationalisme et la formation graphique des deux Navarras.

Mots Clés: Navarrisme. Nationalisme. Montagne de Navarre. Riviera navarraise. Peinture de genre.

La presente comunicación “La pintura costumbrista en Navarra a través de tres ejemplos: Inocencio García Asarta, Javier Ciga Echandi y Miguel Pérez Torres. Notas para el estudio de la configuración de la identidad Navarra a través del arte” desea mostrar, sin la pretensión de agotar un tema enormemente sugerente, cómo algunos pintores navarros plasmaron en sus obras los puntos fundamentales del debate de identidad desarrollado en Navarra durante el primer tercio del siglo pasado –debate, por otra parte, hoy en día vigente. Esta opción de estudio del arte navarro contemporáneo, ya desarrollada para el caso del arte en el País Vasco¹, nos parece no sólo posible sino, más aún, un fértil campo de análisis que vendrá a completar los resultados obtenidos desde otras disciplinas como la Historia o la Sociología².

Nosotros proponemos con esta comunicación un acercamiento a la cuestión desde la obra de tres nombres claves de la pintura navarra contemporánea, a saber, Inocencio García Asarta, Javier Ciga Echandi y Miguel Pérez Torres, si bien somos conscientes de que el análisis de otros pintores, y aún de otras disciplinas artísticas como la escultura o la fotografía, resultaría igualmente revelador³.

La elección de estos tres artistas no es, sin embargo, casual. En primer lugar, pertenecen a generaciones diferentes y sucesivas, lo que nos permite analizar nuestro tema durante un amplio espacio cronológico; en segundo lugar, son artistas que mostraron especial predilección por la figura humana y por la representación de escenas costumbristas, sin duda, el género donde mejor se plasmó la visión del *etnos* regional; y, finalmente, la relación personal existente entre ellos –García Asarta fue maestro y amigo de Ciga, y éste ayudó a Miguel Pérez Torres en sus primeros pasos como pintor–, permite establecer una red de relaciones que un análisis más amplio extendería a muchos más nombres.

Conviene precisar que el grado de implicación de estos tres artistas en el contexto identitario del momento en Navarra no fue siempre, y necesariamente, consciente. De los tres, tan sólo el pamplonés Javier Ciga mostró una clara inclinación política a través de su activa militancia en las filas del nacionalismo vasco⁴. De Inocencio García Asarta se alude en ocasiones su

1. Merecen especial atención los trabajos de GUASCH, Ana M^a. *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980)*, Madrid, Akal, 1985; GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900*, Bilbao, Ekin, 1992; MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos; AGIRRE ARRIAGA, Imanol. *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*, San Sebastián, Galería Altxerri, 1995.

2. ALIENDE URTASUN, Ana. *Elementos fundantes de la identidad colectiva navarra. De la diversidad social a la unidad política (1841-1936)*, Pamplona, UPNA, 1999; IRIARTE LÓPEZ, Iñaki. *Tramas de identidad. Literatura y regionalismo en Navarra (1870-1960)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000; GARCÍA-SANZ MARCOTEGUI, Ángel; IRIARTE, Iñaki y MIKELARENA, Fernando. *Historia del navarrismo (1841-1936). Sus relaciones con el vasquismo*, Pamplona, UPNA, 2002.

3. Para el terreno escultórico, AZANZA LÓPEZ, Javier. “El monumento conmemorativo en Navarra. La identidad de un Reino”, Col. *Panorama*, n. 31, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003.

4. Ver ARTETA, Valentín; ZUBIAUR, Francisco J. “Nuevos aspectos para comprender la figura de Ciga”. En: *Príncipe de Viana*, n. 211, Pamplona, 1997, pp. 329-367.

tendencia nacionalista, aunque se suelen exceder los efectos de esta vinculación. En cuanto a Miguel Pérez Torres, si bien desde un principio mantuvo amistad con gentes cercanas a círculos vasquistas –que no necesariamente nacionalistas–, pronto devino hacia una postura más acorde con el *navarrismo*. Pese a ello, fuera mayor o menor el grado de compromiso de estos autores con determinadas corrientes político-ideológicas, lo cierto es que la disposición hacia determinado planteamiento ideológico bien pudo llevarse a cabo por el artista de manera consciente o inconsciente⁵. Veremos cómo estos artistas abordaron el debate entre nacionalismo y navarrismo, sin olvidar el tema de las *dos Navarras* –montaña y ribera–, presentes en el primer tercio del siglo XX en Navarra.

NACIONALISMO VERSUS NAVARRISMO

En el ideario social, *lo vasco* en Navarra presenta dos alternativas, una de orden cultural y otra de orden político. Fue en el plano cultural donde primero hizo acto de presencia el *vasquismo*, en especial en torno a 1876 y a la supresión de los Fueros Vascos. Es entonces cuando arranca el movimiento *euskaro*, que en Navarra, o mejor dicho en Pamplona, tuvo su manifestación más clara en la Asociación Euskara, fundada en 1877 y activa hasta 1897⁶. La acción de este grupo de intelectuales se centró fundamentalmente en el terreno cultural a través de la defensa y promoción del *euskera* como lengua originaria de *Euskal Herria* y fundamento esencial del pueblo vasco.

Esta postura pro vasquista fue aceptada en la teoría por buena parte de la sociedad navarra, no así la de signo liberal, como propia de pueblos que, culturalmente, eran hermanos. No obstante, cuando entró en juego la trama política, en especial a partir de la llegada del nacionalismo vasco a Navarra en la segunda década del siglo XX, crecieron las críticas hacia los partidarios de esta postura. Un ejemplo claro de ello es el *Diario de Navarra* y, más concretamente, una de sus figuras capitales, Raimundo García “Garcilaso”⁷. Éste fue en sus orígenes un claro partidario del vasquismo cultural de Navarra y, por ello, recibió duros ataques desde posturas liberales que censuraban un supuesto talante separatista. No obstante, ante el avance del partido *napartarra*, su actitud evolucionó hacia un acendrado navarrismo, mostrando una postura crítica que adoptaron otras personas y grupos sociales navarros.

En el terreno histórico y literario, el debate navarrismo *versus* nacionalismo resulta claro, aunque en ocasiones presente un planteamiento

5. GONZÁLEZ DE DURANA, J. *Op. cit.*, pp. 14-15.

6. Véase, entre otros trabajos, NIEVA ZARDOYA, José Luis. *La idea euskara de Navarra 1864-1902*, Bilbao, Fundación Sabino Arana, 1999.

7. FERNÁNDEZ VIGUERA, Silvia. “La ideología social y política de Raimundo García “Garcilaso” (1903-1929). En: *Príncipe de Viana*, n. 189, Pamplona, 1990, pp. 211-261.

ambiguo⁸. Mientras, en el campo de las Bellas Artes y de la Pintura en particular se muestra menos definido, si es que en algún momento se dio. Realmente en Navarra, como en el País Vasco, no puede hablarse de una "pintura nacionalista", ni tampoco de una "pintura navarrista". Hacerlo supondría condenar la producción de determinados artistas a unos límites injustos, además de evaluarla desde una perspectiva errónea. No obstante, pese a que no existe esta distinción, algunos artistas llevaron al lienzo temas al hilo de determinados planteamientos ideológicos.

El más claro de todos los pintores navarros en este sentido es el pamplonés Javier Ciga⁹. Sin duda, es quien mejor representa durante la primera mitad del siglo pasado la línea *vasquista* de la pintura costumbrista en Navarra desde la óptica del Nacionalismo vasco. Su activa militancia en el partido *napartarra* tuvo su complemento en la pintura donde todo gira en torno a la etnia navarra, entendida como vasca. Así, el entorno (caserío, las montañas, los bosques, las praderas), las gentes (*etxekoandrek*, *baserritarak*) y la actividad desarrollada en él (trabajo, religiosidad, ocio) quedan dentro de un universo idealizado que, partiendo de la realidad, busca inmortalizar unas tradiciones que el tiempo y el avance industrial están haciendo desaparecer¹⁰. Como escribe Martinena Mendaur: "*Vasconia, viva y eterna, palpita en los lienzos de Ciga*"¹¹. Sus tipos y escenas costumbristas pertenecen, en un alto número, a la montaña navarra. En su obra subyace el deseo manifiesto de perpetuar un tipo, una actividad, una indumentaria, un instrumento de trabajo u ocio, una tradición. Como percibiera Manterola refiriéndose a "El Viático en el Baztán", hay un sentimiento personal en esta pintura, su nostalgia por un lugar, un tiempo y unas costumbres perdidas o amenazadas¹².

Ciga se ocupa del trabajo de las gentes, de sus momentos de ocio, y de las costumbres religiosas de los pueblos de la montaña navarra. Cuadros como el ahora citado "Viático en el Baztán", del Museo de Navarra, o "El Mercado de Elizondo", del Ayuntamiento de Pamplona, constituyen la prueba del interés etnográfico de su pintura (Lám. 1). Pero téngase en cuenta que Ciga no construye, no inventa escenas prototípicas, sino que reconstruye imágenes por él vividas a las que dota de un profundo valor étnico. En sus

8. El tema, a través de la construcción de dos tramas, el *ager vasconum* y el *saltus vasconum*, ha sido analizado por IRIARTE LÓPEZ, I. *Op. cit.*, pp. 115-133.

9. Para Ciga, véase ALEGRÍA GOÑI, Carmen. *El pintor J. Ciga*, Pamplona, CAMP, 1992.

10. "Ciga guarda de los últimos románticos un exaltado amor a su tierra, y del realismo la búsqueda del hombre". ZUBIAUR, Francisco J. "Navarra. Historia y Arte. Tierras y gentes, Pamplona", CAN, 1984, p. 202; y voz CIGA ECHANDI, Javier. En: *Gran Enciclopedia Navarra*, t. III, Pamplona, CAMP, 1990, p. 251.

11. MARTINENA "MENDAUR", José M^o. "Ciga Echandi", en MARTÍN DE RETANA, José M^o. (Dir.) *Biblioteca de pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*, n. 115, San Sebastián, La G. E. V., 1976, p. 142.

12. MANTEROLA, Pedro y PAREDES, Camino. *Arte navarro 1850-1940*, Pamplona, Gob. de Navarra, 1991, p. 27.



Lám. 1*. Javier Ciga, *El mercado de Elizondo*, 1914. Colección Ayuntamiento de Pamplona.

obras, como refiriera Zubiaur, Ciga aún *“con justeza, una técnica depurada, realismo extremo y sensibilidad psicológica ante el tipo racial”*¹³.

Su interés por el tipo físico, por las indumentarias tradicionales, por los usos y costumbres, por los utensilios característicos, es evidente a la vista de telas como las citadas y otras como *“Salida de misa”* (1914). Elementos simbólicos como la manzana (*sagar*), presente en *“El mercado de Elizondo”*, actuarán de engarce entre persona y trabajo, carácter y tierra, raza y costumbre. *“Elizondo’ko neskatxak”*, fechable hacia 1915, condensa esta aspiración para nada exclusiva de Ciga (Lám. 2). Recuérdese, por ejemplo, el óleo *“Sagardantza”* (1960), de Emilio Sánchez Cayuela *Gutxi*.

Una postura más ambigua en el tratamiento de los hombres y mujeres navarros es la mostrada por Inocencio García Asarta, perteneciente a una generación anterior a Ciga¹⁴. Su formación decimonónica a lo largo de las principales ciudades españolas y europeas definió su inclinación por la naturaleza y la realidad como fuentes de inspiración. Sus pinturas, en este sentido, no se diferencian en mucho de las de otros contemporáneos. García Asarta atiende siempre a cuanto le rodea, siendo en este sentido también un reconstructor de imágenes, de escenas por él vividas. El talante nacionalista que muestra en su vejez queda precedido por una postura cercana a

* Debo estas imágenes a las gestiones y amabilidad de doña Guritze Ciga, don José Luis Molins, y don Francisco J. Zubiaur.

13. ZUBIAUR, F. J. *Navarra...*, p. 202.

14. Para este artista, véase mi estudio, *La recuperación de un pintor navarro: Inocencio García Asarta (1861-1921)*, Pamplona, Gobierno de Navarra –el autor, 2002; así como el catálogo de la reciente exposición comisariada por mí, *Inocencio García Asarta*, Pamplona, CN, 2003.

los *euskaros* de finales del siglo XIX¹⁵. Resulta ilógico querer explicar su marcha a Bilbao en torno a 1898 a raíz de una sorprendente y prematura ideología nacionalista, si bien parece claro que una vez instalado en la capital vizcaína fue progresivo su acercamiento a determinadas personalidades del nacionalismo vasco.

Sea como fuere, su pintura carece de cualquier contenido político, o al menos gran parte de la misma. Su atención al trabajo y al ocio de las personas atiende a una corriente internacional por él conocida tanto en Roma como en París. Sí que es cierto, no obstante, que el folclorismo de los primeros años, en obras como “Un campesino de Roma” (c.a. 1885) o “Gitana con guitarra” (1892), cederá protagonismo a un mayor sentido etnográfico, en telas como “Escabechería” (c.a. 1903), “Idilio en la playa” (c.a. 1894) o “Pescadores” (c. a. 1911-1921).



Lám. 2. Javier Ciga, *Elizondo'ko neskatxak*, h. 1915. Colección particular.

Hasta 1898, año de su toma de contacto con Bilbao, sus escenas se mantienen dentro de los cánones propios del género, aún cuando en alguna ocasión se llegara a dar a sus pinturas una errónea descripción de corte étnico¹⁶. “Lavanderas a orillas del Arga” (1895) ejemplifica perfectamente su pintura costumbrista por esos años (Lám. 3). En esta bella composición, García Asarta presta más atención al *qué* (acto de lavar la ropa) y al *dónde* (zona de extramuros de la capital navarra), que al *quién* (lavanderas pamploñesas). En cambio, en pinturas posteriores a 1898, el *dónde*, el *qué* y el *quién* se conjugan magistralmente ofreciéndonos unas escenas de gran verismo y profunda humanidad. Son, al menos nos lo parecen, imágenes extraídas tal cual de la vida diaria. Con independencia de que algún cronista advirtiera en estas pinturas el *euskaldunismo* de alguna de las figuras¹⁷, lo

15. Podemos apuntar aquí su estrecha relación con el notable euskaro alavés Fermín Herrán. URRICELQUI, Ignacio J. “Revisión de un lienzo de Inocencio García Asarta”. En: *Príncipe de Viana*, n. 222, Pamplona, 2001, pp. 57-74.

16. Así sucede en 1893 con su lienzo “Vuelta del trabajo”, del Museo de Navarra, Véase URRICELQUI, Ignacio J. “Inocencio García Asarta en el Museo de Navarra”. En: *Príncipe de Viana*, n. 225, Pamplona, 2002, p. 90, nota 27.

17. Concretamente en 1907 un cronista pamplonés señaló el marcado “euskaldunismo” de las figuras del lienzo “Idilio en la playa”, especialmente la del *arrantzale*. Ver *El Pensamiento Navarro*, 19 de julio de 1907.



Lám. 3. Inocencio García Asarta, *Lavanderas a orillas del río Argá (Pamplona)*, 1895. Colección particular.

verdaderamente importante de las mismas es su humanización, es decir, el verismo en su ejecución y en sus actitudes (Lám. 4). Dicho de otro modo, son personajes que viven en las telas, que realmente pueden actuar. Y lo hacen pausadamente, con complacencia, sin la acritud mostrada en algunas obras de lo que se ha venido a llamar realismo social¹⁸.



Lám. 4. Inocencio García Asarte, *Idilio en la playa*, h. 1904. Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904.

18. No obstante, para Xesqui Castañer, el lienzo "Escabechería" incide en las críticas condiciones laborales padecidas por la mujer durante su proceso de incorporación al proletariado industrial. CASTANER, Sesqui "Imagen e iconografía de la mujer en la pintura vasca del siglo XIX". En: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n. 4, Madrid, 1989, p. 294.

ESPACIOS DIFERENCIADOS: MONTAÑA Y RIBERA NAVARRAS

Ya los viajeros del siglo XIX apreciaron la presencia en Navarra de dos zonas perfectamente diferenciadas¹⁹. De un lado, la Navarra norteña, húmeda, montañosa, verde, habitada por el *baserritarra*; por otro lado, la Navarra sureña, seca, dominada por la planicie, habitada por el campesino.

Javier Ciga es el mejor representante de la navarra montañosa, desde la perspectiva costumbrista. Sus escenas tienen como escenario las verdes montañas navarras y como actores a los montañeses que trabajan o dedican su atención a actividades de ocio o de religiosidad. Gusta incorporar a sus lienzos detalles del paisaje y del ambiente húmedo del Valle del Baztán, tierra por la que siente especial predilección y a la cual le unen lazos familiares. Por su parte, García Asarta también reproducirá en sus lienzos el ambiente húmedo de Tierra Estella o de la zona del Bidasoa, en obras de admirable factura como “Pastor en el bosque”, de colección particular, firmada en 1897.

El paisaje montañoso, verde, sembrado de caseríos, propio de los fondos de Javier Ciga, se torna en llanuras y campos de cultivo de cereales, plasmados en tonos cálidos, en la obra del tudelano Pérez Torres²⁰. Al *baserritarra* montañés le sustituye ahora el labrador ribereño, actualizándose de este modo la plasmación gráfica de las *dos Navarras*. Si la pintura de Ciga puede calificarse de *montañesa*, la de Pérez Torres bien puede recibir el calificativo de *riberista*²¹.

En este pintor confluyen, por un lado, su interés por el retrato a través de la “*veta realista española reflejada por los pinceles de Velázquez y Goya*”, y por otro lado, su particular entorno, Tudela y la Ribera Navarra en general, y por ende, sus gentes, “*campesinos de aspecto tosco, rudos, raciales que conformarán su acervo iconográfico a lo largo de su vida*”, que pudo contemplar a

19. Uno de los más perspicaces fue el francés Justin-Edouard-Mathieu Cenac Moncaut, quien en su obra *L'Espagne inconnue* (París, 1861) constata el cambio que se produce en la orografía navarra en torno al cauce del río Ebro. Para el viajero Joseph Augustín Chaho, el Ebro es una frontera geográfica y étnica: “*Castilla tiene al Ebro por límite en el lado de los Pirineos (...) El viajero no ha hecho sino cruzar el río y la naturaleza ha cambiado de aspecto; el hombre de fisonomía*”. *Voyage en Navarre pendant l'insurrection des basques* (París, 1836). Hemos seguido la edición traducida al castellano, San Sebastián, Auñamendi, 1976, pp. 8-9.

20. Véase PAREDES, Camino y DÍAZ, Gregorio. *Catálogo de exposición Miguel Pérez Torres*, Pamplona, CN, 2001.

21. Con el término “riberismo”, sin ánimo de establecer una nueva terminología, referimos la pintura que centra su atención en reproducir el tipo y las costumbres propias de los hombres y mujeres de la Ribera Navarra. Como se ve, el término resulta sumamente ambiguo ya que, por justicia, también puede aplicarse a la representación del tipo y costumbres de la ribera aragonesa. No obstante, y asumiendo las posibles críticas, resulta cómodo y suficientemente claro para expresar la tendencia seguida por Pérez Torres.

diario en el almacén familiar de frutas y verduras²². Igualmente, debe referirse su enfermedad, causa de continuas afecciones nerviosas y cardiovasculares, que le obligaron a llevar una vida sumida en la sobriedad y en el sacrificio diario. Los pinceles fueron su válvula de escape.



Lám. 5. Miguel Pérez Torres, *En la Ribera Navarra*, h. 1918-1919. Colección particular.

Si bien hay que señalar una primera etapa en la que aparecen representados algunos tipos de la montaña navarra, son mucho más relevantes los lienzos inspirados en la Ribera. Obras como “En la Ribera Navarra” (c.a. 1918-19) plasman perfectamente su concepción de tipo y de entorno característicos. Si bien el título de esta obra contraría a algún autor²³, resulta totalmente indicativo de las prioridades temáticas del artista (Lám. 5). Hay que decir que la obra original fue mutilada hacia 1930, cuando el pintor guipuzcoano Ignacio Zuloaga animó a Pérez Torres a eliminar la figura femenina, algo a lo que éste accedió, dejando únicamente al hombre sentado²⁴. En la actualidad el lienzo mutilado se denomina “Mala-

gueño”, en atención al apodo con el que se conocía al modelo, oriundo de Andalucía y entonces afincado en Tudela. Tras el cambio, esta figura adquirió todo el protagonismo y aún mayor fuerza compositiva. Sin embargo, en nuestra opinión, perdió buena parte del sentido que en un principio se quiso dar al lienzo. Aquí el tudelano se dejó llevar demasiado por las indicaciones del gran maestro vasco.

La obra original, que mereció críticas favorables²⁵, se nos antoja como una bella alegoría de las gentes y del trabajo en la Ribera Navarra. En ella, el

22. PAREDES, C. y DÍAZ, G. *Op. cit.*, p. 10. “Dio con hondura el modelo navarro meridional, de rostro curtido y cuerpo enjuto”, ZUBIAUR, F. J. *Navarra...*, p. 374. Gil Gómez señala: “Dibujaba y pintaba según le parecía y, por este camino, fue trasladando al lienzo a tipos populares de su tierra: a hortelanos y frailes, a campesinos y vendedores de hortalizas”, GIL GÓMEZ, Luis. “Tudelanos notables contemporáneos”. En: *Temas de Cultura Popular*, n. 181, Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1973, p. 19.

23. MANTEROLA, Pedro. “Miguel Pérez Torres”. En: *Pintores navarros*, t. I, Pamplona, CAMP, 1981, p. 117.

24. IRIBARREN, José M^a. “Miguel Pérez Torres, pintor tudelano”. En: *Pregón*, n. 86, 1965.

25. “Artistas jóvenes”. Miguel Pérez Torres. En: *La Esfera*, n. 446, Madrid, 22 de julio de 1922.

malagueño no era tal (ser concreto) sino que actuaba como prototipo del labriego y, más aún, como alegoría del trabajo. La azada y el humilde almuerzo sobre la mesa eran sus atributos. Por su parte, la joven orante ejercía otro papel alegórico como personificación de la religiosidad popular, del sentido cristiano de las gentes. Quedaba así la lectura de la obra: el trabajo como sacrificio que eleva el espíritu del hombre. Idea esta acorde con la “honradez, nobleza y verdad” que respiraba el cuadro según el crítico *Alesves*²⁶. Creemos que se advierte el cambio. Mientras que “En la Ribera navarra” es una alegoría del trabajo y de la religiosidad de las gentes, “Malagueño” queda como un simple retrato, notable eso sí, de un campesino concreto. E aquí la diferencia, y la pérdida.

Del sentido espiritual en la obra de Pérez Torres nos dan cuenta otras pinturas, como “La Confesión del Capuchino”, tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922, o la serena “Oración” (c.a. 1919), del Ayuntamiento de Tudela. Por su parte, el sentido del trabajo ribero se advierte en obras como “Fermín el segador”, c.a. 1934, donde la identidad del retratado cede protagonismo a su valor como imagen de un tipo de



Lám. 6. Miguel Pérez Torres, *La vendedora de verduras*, h. 1933-1934. Colección Museo de Navarra, Pamplona.

26. ALESVES. Exposición Pérez Torres. En: *La Voz de Navarra*, 23 de noviembre de 1924.

hombre y de un entorno determinado sembrado de campos de trigo dorado. El fruto de la tierra adquiere todo su protagonismo en el lienzo "La vendedora de verduras", c.a. 1933-1934, del Museo de Navarra (Lám. 6), en el que la figura femenina es una imagen accesoria que queda absorbida por un festín de productos de la huerta ribera dispuestos al modo de los bodegones flamencos del siglo XVII.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El análisis ha sido somero pero suficientemente ilustrador del tema que nos ocupa. Respecto a la dialéctica entre navarrismo y vasquismo, vemos que existió una mayor tendencia pictórica hacia este último. Inocencio García Asarta supone un ejemplo de transición desde el pensamiento euskaro de fin de siglo hasta el naciente nacionalismo de principios del XX. Su posición, si bien no de modo exclusivo, se decanta por el vasquismo, esto es, la representación del hombre vasco y de sus costumbres. Más clara fue la postura de Javier Ciga, comprometido activamente con el nacionalismo vasco a través de la concejalía en el Consistorio pamplonés. En sus obras, lo navarro, entendido como vasco, adquiere plena significación de modo consciente. Ciga contribuye con sus escenas a la construcción de la *Arcadia* ideal añorada por el pensamiento *napartarra*. En cuanto a Pérez Torres, no sería correcto enclavarlo en una supuesta pintura *navarrista*, aunque resulta oportuno indicar que su tratamiento de temas vasquistas quedó circunscrito a sus primeros años como pintor.

Respecto a la plasmación gráfica de las *dos Navarras*, es aquí donde se advierte con mayor claridad la dialéctica existente. Por un lado, Javier Ciga se presenta como el representante pictórico de los paisajes, gentes y costumbres de la Navarra húmeda y montañosa del norte; por su parte, Miguel Pérez Torres ejemplifica la representación de la Navarra soleada y llana del sur. No obstante, esta diferencia de criterios no debe entenderse como pugna, sino más bien como diversidad y riqueza cultural y geográfica del pueblo navarro. Por su parte, García Asarta se muestra en esto neutro dada su relación con las costas vascas, terreno que llevó al lienzo en diferentes ocasiones, prestando especial atención a sus gentes y a sus labores diarias. En un posible debate entre la vasconia rural y la vasconia costera, el navarro pareció decantarse por esta última.