

# La pintura costumbrista en Navarra en el período 1875-1940: aproximación a un género pictórico\*

(The custom's painting in Navarra between 1875-1940: approach to a pictorial theme)

Urricelqui Pacho, Ignacio J.

Univ. de Navarra. Edificio de Bibliotecas. Campus Universitario.  
31080 Pamplona – Iruña  
iurricel@alumni.unav.es

Recep.: 06.02.2008

BIBLID [1137-4403 (2009), 27; 407-496]

Acep.: 06.05.2009

---

*El trabajo analiza, en primer lugar, el desarrollo del género costumbrista en Navarra en el tránsito del siglo XIX al XX. En segundo lugar, se presta atención a los temas costumbristas relacionados con Navarra tratados por los pintores –tipos, trabajo, religiosidad y ocio-. Finalmente, trata la relación entre la pintura costumbrista y las ideologías presentes en Navarra en esos años.*

*Palabras Clave: Pintura costumbrista. Montaña de Navarra. Ribera de Navarra. Idealización. Simbolismo. Debate ideológico.*

*Lanak, lehenik eta behin, kostunbrismoak XIX. mendetik XX.era bitartean Nafarroan izandako bilakaera aztertzen du. Ondoren, pintoreek landutako nafar kutsuko gai kostunbristak aztertzen ditu (motak, lana, erlijioa eta aisía). Azkenik, pintura kostunbristaren eta garai hartan Nafarroan ziren ideologiaren arteko harremana jorratzen du.*

*Giltza-Hitzak: Pintura kostunbrista. Nafarroako mendialdea. Nafarroako Erribera. Idealizazioa. Sinbolismoa. Eztabaida ideologikoa.*

*Le travail analyse, tout d'abord, le développement du genre « costumbriste » (peinture des mœurs et coutumes) en Navarre lors du passage du XIX<sup>ème</sup> au XX<sup>ème</sup> siècle. Puis, il s'intéresse aux thèmes « costumbristes » liés à la Navarre traités par les peintres (types, travail, religiosité et loisirs). Finalement, il étudie la relation entre la peinture de genre et les idéologies présentes en Navarre à cette époque.*

*Mots clés : Peinture de genre. Montagne de Navarre. Riviera navarroise. Idéalisation. Symbolisme. Débat idéologique.*

---

\* Este trabajo ha contado con una ayuda a la investigación de Eusko Ikaskuntza, 2007.

## INTRODUCCIÓN

Por pintura costumbrista se entiende un amplio repertorio temático que va desde la representación de costumbres hasta la plasmación de tipos o la elaboración de retratos de personajes populares, tanto conocidos como anónimos, dotados de cierto carácter y vinculados a un espacio y a unos hábitos determinados. Como expresara Unamuno a finales del siglo XIX, opinamos que resulta descabellado “el empeño de discernir en un pueblo o en una cultura, en formación siempre, lo nativo de lo adventicio”<sup>1</sup>. No obstante, no debe dejarse de lado que en el momento en el que se pronunció esta opinión –1895– existía en toda España una corriente de exaltación nacional, debida en buena medida al conflicto en Cuba, que en la periferia se expresaría con el auge de los nacionalismos. Lo propio y lo ajeno, lo castizo y lo extraño, lo español y lo europeo, fueron temas de debate frecuente entre la intelectualidad del momento.

La pintura costumbrista o de costumbres, que se había desarrollado durante el Romanticismo, se impregnaría en el último tercio del siglo XIX de la evolución del gusto hacia el realismo. Lo que antes consistía en la representación de escenas estereotípicas, de marcado folclorismo, muy expuestas al modelo andalucista que tanto éxito tuvo, impulsado en buena medida por los libros de viajes editados tanto en España como fuera de ella<sup>2</sup>, ahora se inclinaba por escenas de marcado sabor realista en las que, con un anecdotismo más limitado, se buscaban a través de los usos y costumbres las raíces del *ser español*. Incluso en el extranjero los pintores españoles venían haciendo muestra de su españolismo y casticismo a través de determinados temas y escenas, aunque bajo el soporte de la pintura de historia<sup>3</sup>.

Paralelamente a este proceso, los regionalismos, más marcados en unos territorios que en otros, apostaron por la representación de lo propio, hasta el punto de que en algunas zonas se llegó hasta la monopolización del costumbrismo. Así se advierte, por ejemplo, en algunos concursos de pensiones como el de la Diputación de Valencia, en los que predominaron ante todo asuntos locales<sup>4</sup>. Ya la pintura de historia había tendido progresivamente a sustituir los grandes temas y personajes de la Historia de España por aquellos otros de las historias regionales<sup>5</sup>. En pleno debate de identidades, el período de entre siglo experimentaría un notable desarrollo del género en determinados ámbitos españoles<sup>6</sup>.

---

1. UNAMUNO, M. de. *En torno al casticismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2000; p. 132.

2. CALVO SERRALLER, F. *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid: Alianza Forma, 1995.

3. REYERO HERMOSILLA, C. “Soy de España. El casticismo de los pintores españoles en el Salón de París durante el II Imperio”. En: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 8, 1990; pp. 314-322.

4. GRACIA BENEYTO, C. “El cuadro de historia y la crisis política, las pensiones de la Diputación de Valencia entre 1863 y 1876”. En: *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1980; pp. 93-97.

5. REYERO, C. *La pintura de historia en España*. Madrid: Cátedra, 1989; pp. 123-128.

6. FERNÁNDEZ FUSTER, A. *El costumbrismo: su proyección en la pintura*. Madrid: Goya Reaseguros, D. L., 1978. Para los ámbitos regionales, entre otros estudios, ALONSO LAZA, M. “El costumbrismo montañés en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1876-1910)”. En: *Boletín del*

Con la exaltación del costumbrismo se llegó a lo que podría denominarse como costumbrismo étnico o pintura etnicista, es decir, aquella centrada, no en la actividad o en el elemento accesorio de las gentes –vestimenta, utensilios, etc.–, sino en la etnia, o sea, en el sujeto colectivo y en los elementos que lo definen –raza, lengua, cultura, etc.– Lo costumbrista deja entonces de ser algo pintoresco, curioso al visitante, exótico en ocasiones, y se convierte en vehículo de afirmación del yo *colectivo* y, por inercia, en su distinción, e incluso negación, del *otro*, como ente ajeno al propio colectivo. Como se advertirá, la carga ideológica de determinados planteamientos del período de entre siglos pesó sobre los artistas, orientándoles e incluso exigiéndoles unos temas o, al menos, unas pautas en la representación de los mismos. Está claro que el nacionalismo español demandó este tipo de representaciones, del mismo modo que, desde el exterior, se promovieron interesantes proyectos centrados en la representación de las costumbres españolas, como el programa decorativo del hall de la Hispanic Society de Nueva York, realizado por Joaquín Sorolla<sup>7</sup>. Y, por supuesto, los nacionalismos periféricos dedicaron especial atención a la pintura costumbrista como vehículo de expresión de sus ideas, al tiempo que los regionalismos se deleitaron con escenas de lo propio, muchas veces con sentido anecdótico, y otras veces con especial atención a los momentos de ocio, de trabajo y de religiosidad de las gentes.

Aquí vamos a estudiar cuándo y de qué modo se desarrolló la pintura costumbrista en Navarra, centrando la atención en un período concreto, el transcurrido entre 1875 y 1940, y que corresponde a un momento crucial para el desarrollo del ambiente artístico, y de la pintura en particular, en la provincia<sup>8</sup>. Si bien el estudio de la pintura en Navarra de estos años cuenta con algunos trabajos, no se ha dedicado atención todavía de manera específica al género costumbrista, a diferencia de lo que sucede con el paisaje, campo que ha merecido la atención de los investigadores<sup>9</sup>. Aunque se han publicado monografías dedicadas a

---

*Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 53, 1993; pp. 121-150. PIZARRO GÓMEZ, F. J. “El costumbrismo extremeño de los siglos XIX y XX en el panorama pictórico español de su tiempo”. En: *Alcántara: revista del Seminario de Estudios Cacerreños*, nº 9, 1986; pp. 83-90. MÉNDEZ HERNÁN, V. “La pintura extremeña: costumbrismo y regionalismo como señas de identidad en 1898”. En: *Revista de estudios extremeños*, vol. 55, 1999; pp. 187-264. TRENC BALLESTER, E. “Costumbrismo, realismo y naturalismo en la pintura catalana de la Restauración (1880-1893)”. En: LISSORGUES, Y. (Coord.) *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX...*; RODRÍGUEZ-ESCUADERO SÁNCHEZ, P. “Costumbrismo en Navarra entre 1873 y 1940”. En: *Ondare*, nº 23, 2004; pp. 139-162.

7. DÍEZ, J. L. “La Visión de España de Sorolla. Gestación plástica de un proyecto”. En: AA. VV. *Sorolla y la Hispanic Society*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999; pp. 147-237. Para la difusión del costumbrismo español, FORNELLS ANGELATS, M. “Dos modelos de internacionalización del costumbrismo: Ignacio Zuloaga y Antonio Ortiz-Echagüe”. En: *Ondare*, nº 23, 2004; pp. 513-521.

8. La formación y el desarrollo de este ambiente en URRICELQUI PACHO, I. J. *Ambiente artístico y actividad pictórica en Navarra entre 1873 y 1940*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2009.

9. Los estudios más importantes en este terreno corresponden a ZUBIAUR CARREÑO, F. J. *La Escuela del Bidasoa. Una actitud ante la naturaleza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1986; “El sentimiento del paisaje navarro a través de sus pintores”. En: *Signos de identidad histórica para Navarra*, t. II. Pamplona: CAN, 1996.

artistas que trabajaron de un modo especial el género, tales como Inocencio García Asarta, Javier Ciga o Miguel Pérez Torres<sup>10</sup>, tan sólo un trabajo ha abordado el tema en conjunto, centrando la atención precisamente en estos tres pintores y, de un modo especial, en aspectos iconográficos e iconológicos<sup>11</sup>.

Concretamente, se estudia aquí la pintura de este género realizada por pintores navarros o asentados en Navarra y, además, centrada en los usos y costumbres de las diferentes zonas de la provincia relacionados con el trabajo, la religiosidad y el ocio y las relaciones personales. Dejamos con ello de lado aquellas obras costumbristas de artistas navarros o vinculados a Navarra dedicadas a otros ámbitos como Castilla, Andalucía, Madrid, Barcelona, Alicante y, por supuesto, el País Vasco, escenario este último al que pintores como García Asarta, Lozano de Sotés o Emilio Sánchez Cayuela *Gutxi*, entre otros, dedicaron magníficos ejemplares.

Debe reivindicarse la importancia del costumbrismo como género pictórico ya que, por un lado, fue con él con el que los pintores navarros se promocionaron tanto en ámbitos nacionales como internacionales. El caso de Javier Ciga que fue admitido en 1914 al Salón de París con su pintura “El mercado de Elizondo” es sin duda significativo. Años antes, en 1895 y 1896, García Asarta también había sido admitido al Salón parisino con sendas pinturas costumbristas. El propio Asarta, como Ciga y otros como Pérez Torres, concurren a diferentes Exposiciones Nacionales de Bellas Artes con lienzos de esta temática. Por otro lado, la pintura costumbrista fue un campo de experimentación estética para muchos artistas, que supieron combinar el respeto al dibujo con el empleo de un cromatismo abocetado, ágil y de factura más moderna. En este sentido, resultó fundamental el contacto de los pintores con focos más abiertos a la modernidad estética como Barcelona, Bilbao o París. Igualmente, el género costumbrista se presenta como un magnífico documento acerca de la visión de lo propio, de las gentes y de los diferentes usos y costumbres existentes en Navarra durante una época de cambios como fue el tránsito del XIX al XX.

El presente estudio no desea agotar el tema, que bien merecería una publicación más amplia. En él se ha pretendido un acercamiento al mismo en el que quede aclarado el proceso a través del cual el género costumbrista fue abriéndose camino entre los pintores navarros al tiempo que la propia sociedad y las instituciones locales se mostraron interesadas por él. Estéticamente, el costumbrismo no ofreció tantas posibilidades de modernización como el paisaje, seguramente por la necesidad de acogerse a unas pautas de representación realista que dieran como resultado una imagen fácilmente reconocible. En este sentido,

---

10. URRICELQUI PACHO, I. J. *La recuperación de un pintor navarro: Inocencio García Asarta (1861-1921)*. Pamplona: Gobierno de Navarra - ed. del autor, 2002. ALEGRÍA GOÑI, C. *El pintor J. Ciga*. Pamplona: CAMP, 1992. PAREDES, C.; DÍAZ EREÑO, G. Catálogo de la exposición *Miguel Pérez Torres*. Pamplona: Fundación Caja Navarra, 2001.

11. URRICELQUI PACHO, I. J. “La pintura costumbrista en Navarra a través de tres ejemplos: Inocencio García Asarta, Javier Ciga Echandi y Miguel Pérez Torres”. En: *Ondare*, nº 23, 2004; pp. 547-557.

los gustos de la población navarra, más cercanos al lenguaje tradicional que moderno, marcaron un camino obligado para los artistas si bien en algunos campos como la ilustración o el cartel se mostró un mayor grado de modernidad.

Más que la estética de las pinturas costumbristas en Navarra, lo que nos interesa aquí son los temas tratados y, a través de ellos, la iconografía e iconología de tales representaciones. Fueron el retrato y el paisaje los géneros que comenzaron a incluir elementos costumbristas. Algunos pintores comenzaron a mostrar en retratos, sobre todo de personajes anónimos, detalles de vestimentas y aún fisonómicos relacionados con las zonas de Navarra. No hay que hablar necesariamente de una búsqueda racial en estas representaciones, pero sí que se prestó atención al carácter de las gentes en su expresión y en su actitud. Por otro lado, en determinados paisajes se comenzaron a incluir personajes, primero de forma tímida y, posteriormente, con mayor protagonismo, atendiéndose a su vestimenta y a su actividad que, con el tiempo, llegarían a dominar la escena.

En este trabajo analizamos este proceso a través de las diferentes generaciones de artistas activos en Navarra entre 1875 y 1940, en concreto tres, correspondientes a los artistas nacidos con anterioridad a 1875, los nacidos entre este año y 1900 y, finalmente, los nacidos con posterioridad a esta última fecha. Debemos aclarar que utilizamos el término generación no como grupo o escuela, sino en un sentido estrictamente cronológico aunque no puede dejarse de lado que los pintores de cada generación vivieron en muchas ocasiones unas experiencias comunes tanto en Navarra como fuera de ella, formándose y promocionándose en los mismos escenarios. De esta manera, García Asarta y Enrique Zubiri, de la primera generación; Javier Ciga y Jesús Basiano, de la segunda; y Pedro Lozano de Sotés y Emilio Sánchez Cayuela, de la tercera, no formaron una escuela o grupo artístico, pero fueron *hombres de su tiempo* y, como tales, compartieron inquietudes y motivaciones comunes<sup>12</sup>. En concreto, tendremos ocasión de comprobar cómo una de esas inquietudes y motivaciones comunes estuvo relacionada con el desarrollo del género costumbrista.

Este estudio dedica una especial atención a los temas de la pintura costumbrista en Navarra que, en líneas generales, quedan englobados en cuatro grandes bloques: retratos y tipos de cada zona; trabajo y oficios; religiosidad; y, finalmente, escenas de ocio y relaciones personales. La expresión de estos temas alcanza su máxima dimensión en el medio rural, tanto de la montaña como de la zona media y ribera de Navarra. Sin embargo, también se dedica atención al ámbito urbano, en especial al pamplonés, que, pese a su condición de ciudad,

---

12. Seguimos en este sentido la idea sustentada por Ortega y Gasset para quien los miembros de una generación: "...vienen al mundo dotados de ciertos caracteres típicos, que les prestan una fisonomía común, diferenciándolos de la generación anterior. Dentro de ese marco de identidad pueden ser los individuos del más diverso temple, hasta el punto de que, habiendo de vivir los unos junto a los otros, a fuer de contemporáneos se sienten a veces antagonistas (...) Unos y otros son hombres de su tiempo, y por mucho que se diferencien se parecen más todavía". ORTEGA Y GASSET, J. *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968 (1ª ed., 1938); p. 15.

mantuvo una estructura social y unas costumbres y hábitos muy relacionados con lo rural hasta fechas avanzadas del siglo XX.

Finalmente, nos ocupamos también en este trabajo del sentido ideológico de la pintura costumbrista en Navarra. Como en otros territorios de España, las diferentes ideologías vieron en la pintura y, en particular, en el costumbrismo un medio de difusión óptimo, bien fuera con la voluntad del artista o sin ella. En este sentido, sin dejar de lado otras opciones ideológicas, dedicamos especial atención a la relación arte-ideología en torno al navarrismo y al nacionalismo vasco en Navarra.

## 1. LA PINTURA COSTUMBRISTA EN NAVARRA

### 1.1. Antecedentes literarios e iconográficos del género en Navarra

El estudio de la pintura costumbrista en Navarra durante el período 1875-1940 no puede desvincularse de los antecedentes artísticos y literarios que jalonnaron el siglo XIX. Por ello, antes de centrarnos en las diferentes generaciones de artistas y en su producción costumbrista, vamos a ocuparnos, siquiera brevemente, de los precedentes del género en Navarra que deben buscarse en los libros de viajes y descripciones geográficas así como en los álbumes de imágenes que tanto auge tuvieron en España durante el período romántico<sup>13</sup>.

La imagen de Navarra fue antes literaria que pictórica. El positivismo del siglo XVIII impulsó el afán viajero que convertiría a España en destino de innumerables viajeros, en especial en el XIX, y, a Navarra como lugar de paso de éstos en su ingreso a la Península. Estos textos se deleitaron con descripciones de paisajes y tipos, creyendo con ello revelar lo característico de la tierra que pisaban sus autores, aunque cayendo con frecuencia en el tópico. Uno de los más habituales fue el referido al carácter belicoso del navarro, idea sin duda acrecentada por las guerras de la Independencia y, sobre todo, por la primera carlistada (1833-1840). Así, en plena contienda, podía leerse en una publicación contemporánea: “un Navarro en cueros, con un fusil en una mano, y una buena bota en la otra, está sin duda ninguna en su estado regular”<sup>14</sup>. Este tópico sería desarrollado a lo largo del siglo XIX por la literatura fuerista que entroncaría este carácter con el de los antiguos vascones de Roncesvalles y Olas. Otros tópicos como el del carácter de los navarros de la montaña, su hospitalidad o su religio-

---

13. Dos buenos repertorios de textos de viajeros se ofrecen en IRIBARREN, J. M. *Pamplona y los viajeros de otros siglos*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1985. Y, ORTA RUBIO, E. *Tudela y la ribera de Navarra a través de los viajeros (siglos XV-XX)*. Tudela: edición del autor, 1993.

14. *Ensayo sobre las Provincias Vascongadas (Álava, Guipúzcoa, Vizcaya y Navarra) y sobre la guerra que actualmente sostienen, traducido del francés por D. Pedro Martínez López*, vol. 1. Burdeos: C. L. Dulac, 1836; p. 38. En *Zalacaín el aventurero*, Martín y Bautista, en el segundo capítulo de “Andanzas y correrías”, replican a Capistun: “...también es hermosa la guerra”. BAROJA, P. *Zalacaín el aventurero*. Colección Austral, nº 346. Madrid: Espasa-Calpe, s. a.; p. 58.

sidad ancestral encontraron caldo de cultivo en diferentes textos desde fechas tempranas.

Las primeras representaciones visuales de lo navarro en el siglo XIX corresponden a la descripción de las vestimentas características de las diferentes zonas de Navarra y se produjeron en el contexto del romanticismo, al hilo de los mencionados libros de viajes y de algunos artículos de tipos, usos y costumbres publicados en revistas de la época, como el *Semanario Pintoresco Español*, que en 1839 incluyó cinco artículos firmados por Antonio de Iza Zamácola dedicados a las costumbres vascongadas, donde se incluían las provincias de Vizcaya, Álava, Guipúzcoa y Navarra<sup>15</sup>. De ellos, el que más nos interesa aquí es el tercero, dedicado a “Usos y trages [sic] populares”, al que corresponden, además, cuatro grabados con tipos de las cuatro provincias que, no obstante, fueron incorporados junto al cuarto de los artículos, centrado en la “Descripción topográfica”. Después de exaltar el papel de la instrucción de los mayores a sus hijos como fundamento del amor a la patria y, con ello, de la perpetuación de la tradición, De Iza Zamácola ahonda en aquellos puntos que, a su juicio, caracterizan al vascongado en su conjunto para, después, centrarse en algunas particularidades específicas de cada zona. De esta manera, en general,

los habitantes de las provincias vascas son robustos, fuertes ágiles, activos, honrados, trabajadores, excelentes soldados, acaso los mejores marinos de Europa, constantes en lo que emprenden, moderados en la prosperidad y animosos en el riesgo<sup>16</sup>.

No obstante, aunque más adelante apunta que si bien en general “los vascongados son francos, espléndidos por naturaleza: amigos fieles y muy consecuentes en todos sus tratos”, matiza que, por su parte, “los navarros son de un carácter algo oscuro en su principio, pero tan decidido y generoso después, que su amistad dará mucho honor al que la obtenga”. La diferencia del navarro con el resto de vascongados, que queda patente en este rasgo, aparece más clara con relación a la indumentaria ya que “los trages del país son muy variados, de suerte que su descripción no puede hacerse en general”, es más, “los alaveses, y más que ellos los navarros, han admitido innovaciones, por manera que no hay en estas provincias un vestido característico”. Y, efectivamente, llegado el momento de centrarse en los trajes de los navarros admite que “son extraordinariamente variados, de suerte que puede decirse que en esta parte hay tantos usos como valles tiene la provincia”, llegando a distinguir en este punto a “aezcoanos”, “roncaleses”, “los de la parte del Bastan [sic]”, y “los de Tudela y toda la Rivera [sic]”, los cuales, éstos últimos, “se asemejan mucho á los aragoneses”<sup>17</sup>.

---

15. DE IZA ZAMÁCOLA, A. “Costumbres vascongadas”. En: *Semanario Pintoresco Español*, t. I, 1839; pp. 307-309, 315-318, 323-326, 338-341 y 349-351. Los cinco artículos están dedicados a la Historia, Fueros, Usos y trajes populares, Descripción topográfica, e Idioma.

16. *Ibidem*; p. 324.

17. *Ibidem*; pp. 324-325.



Jenaro Pérez Villaamil, "Palacio de Carlos V en El Bocal (detalle)", *España Artística y Monumental*, mediados s. XIX.

Si hemos dado tanto desarrollo a este artículo es, por un lado, porque no es de los más citados y, sin embargo, por otro lado, fue publicado en una revista de bastante prestigio en su época que, sin duda, contribuyó a que se difundiera por toda España una determinada imagen de las gentes vascongadas y de sus usos y costumbres, algunas de las cuales cristalizarían en el colectivo social empleándose con posterioridad, a modo de tópicos, en descripciones de la provincia.

Como hemos señalado, este artículo fue acompañado de cuatro grabados dedicados a las vestimentas de cada una de las provincias. Es de destacar que el correspondiente a "los navarros", firmado por Castilla, es el que mayor número de figuras muestra y, por lo tanto, presenta mayor variedad de vestimentas, un total de cinco, tres en primer plano –dos hombres y una mujer–, y dos más al fondo –un hombre y una mujer–, como queriendo insistir con ella en la variedad de trajes señalada en el texto. Por su vestimenta, el hombre de primer plano más a la izquierda parece un tipo del Baztán, mientras que el de la derecha más bien se asemeja a un roncalés.

Esta diferenciación en los trajes de las zonas de Navarra se advierte también en otras imágenes de mayor calidad artística como son las realizadas por Jenaro Pérez Villaamil para la *España artística y monumental*. En realidad, las litografías que se incorporan a esta obra, y que son acompañadas por textos de





Castilla, "Tipos navarros", *Seminario Pintoresco Español*, 1839.

Patricio de la Escosura, prestan más atención a la vista exterior de monumentos o a los interiores de éstos quedando la figura, cuando se incorpora, relegada a un plano anecdótico. En el caso de Navarra, los edificios de interés para el artista fueron la catedral de Pamplona, el Palacio Real de Olite, las iglesias de Santa María y San Pedro de esta misma localidad, y el Palacio de Carlos V en El Bocal. No obstante, si nos detenemos en los detalles de estos grabados, en concreto en las figuras representadas, encontraremos en ellas un atractivo repertorio de tipos e indumentarias donde se advierten gentes de la montaña, de la zona media y de la Ribera. Sirvan como ejemplo detalles de las litografías dedicadas a la Puerta del Amparo del claustro de la catedral de Pamplona, con un tipo de la montaña a la derecha y dos tipos riberos a la izquierda; la dedicada a la escalera del claustro, del mismo edificio, con un interesante tipo roncalés; la de la iglesia de San Pedro de Olite, con tres interesantes tipos de la zona media; o el grabado de El Bocal, con un amplio repertorio de tipos riberos.

Con estos ejemplos, que fueron difundidos por toda España, puede comprenderse que hacia mediados del siglo XIX la representación literaria y visual de los tipos navarros estuviera ya asentada en el imaginario español. Nótese que hablamos ya de "tipos navarros", dando a entender con ello la existencia de una

diferenciación en función de la zona que, para los autores, afectaba no sólo a lo accesorio –la vestimenta–, sino también al carácter de las gentes.

A lo largo del siglo XIX, e incluso desde el anterior, los textos descriptivos de los usos y costumbres de las diferentes zonas de Navarra, así como del carácter de sus gentes, se inclinaron a favor de la montaña, ofreciendo, por el contrario, una imagen negativa, cuando no despectiva, del resto y, en particular, de la ribera. Mientras que a ojos de los autores, tanto locales como foráneos (Cenac-Moncaut, Chaho, Madoz, Nombela, etc.), en la zona montañosa se conservaban intactas las tradiciones edificantes de la identidad navarra, entre las que ocupaba un lugar central la lengua, en el sur, el contacto secular con pueblos extraños –romanos, musulmanes– y, en particular, con Castilla había desvirtuado al hombre y, más aún, a la raza<sup>18</sup>. Esto era de tal modo, a ojos de algunos autores, que J. A. Chaho llegaría a expresar, con relación al cauce del Ebro: “el viajero no ha hecho sino cruzar un río y la naturaleza ha cambiado de aspecto; el hombre, de fisonomía”<sup>19</sup>.

Todas estas particularidades definitorias de los tipos navarros, según sus zonas, pasarían a la literatura del período de entre siglos, como veremos, no estando exentas de influencias ideológicas donde el euskarismo, el navarrismo y el nacionalismo vasco ocuparon un lugar destacado. De todos los libros señalados, sin duda el que más influencia ejerció en la definición de un tipo navarro, en particular el de la montaña, fue el de J. A. Chaho, *Viaje a Navarra durante la insurrección de los vascos* (1836), relato en el que el autor describió un particular universo etnográfico y etnológico asentado en unos tópicos conocidos y, por otra parte, buscados por él<sup>20</sup>. En este sentido, éste, más que un libro de viajes minucioso, es una recreación intencionada de un particular microcosmos etnográfico, si bien dejó asentados en él unos tipos y unos caracteres que encontrarían amplio eco en la literatura fuerista del XIX<sup>21</sup>. A este respecto, José M<sup>a</sup> Azcona ha visto en el tipo vasco descrito por Chaho una invención que posteriormente se popularizaría en las fiestas y ferias de Bayona<sup>22</sup>. Sea como fuere, su influencia en autores como Iturralde y Suit o Campión es clara.

---

18. Con relación a los diferentes autores y sus escritos con relación al tema que nos ocupa, puede verse la obra de IRIARTE LÓPEZ, I. *Tramas de identidad. Literatura y regionalismo en Navarra (1870-1960)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000; pp. 368-379.

19. CHAHO, J. A. *Viaje a Navarra durante la insurrección de los vascos (1830-1835)*. Pamplona: Diario de Navarra, 2003; p. 14.

20. Como expresa Pérez Ollo, durante su breve incursión a Navarra, entre marzo y abril de 1835, Chaho “vio lo que quería ver, lo que llevaba en la cabeza antes de cruzar la muga”. PÉREZ OLLO, F. “Chaho, un visionario precursor”. En: *Viaje a Navarra durante la insurrección de los vascos (1830-1835)*. Pamplona: Diario de Navarra, 2003; p. 11.

21. Véase, JUARISTI, J. *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*. Madrid: Taurus, 1998; p. 90.

22. AZCONA, J. M. “Joseph-Augustin Chaho”. En: *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, IV, 1948; p. 495.

## 1.2. La primera generación de pintores navarros contemporáneos y el género costumbrista

La entrada de la pintura costumbrista en Navarra se produjo a través de dos vías perfectamente definidas. Por un lado, vino de la mano de autores foráneos que, formados fuera de la provincia, se instalaron y trabajaron en ella durante un tiempo más o menos dilatado; por otro lado, fue importada por artistas navarros formados en el exterior y que posteriormente se asentaron en la provincia. Este proceso ya se advierte a mediados del siglo, con un autor como el soriano Miguel Sanz y Benito, instalado en la década de 1820 en Pamplona, que en 1848 firma para el Ayuntamiento una escena de la "Procesión del Corpus" por las calles de la ciudad. No obstante, alcanzó mayor auge en las décadas finales del siglo XIX, coincidiendo con la labor de los llamados "maestros de la pintura navarra contemporánea", es decir, con un grupo de artistas nacidos con anterioridad a 1875 y que constituyen la primera generación de artistas del período de entre siglos. De ellos, no todos se dedicaron a la pintura de costumbres, habiendo importantes paisajistas, como Andrés Larraaga, cuya labor permanece más vinculada a Barcelona, o notables retratistas, como Enrique Zubiri, artista natural de Valcarlos, formado en Madrid y asentado profesionalmente en Pamplona, donde ejerció la docencia en la Escuela de Artes y Oficios. Debe señalarse, además, que este incipiente interés por el costumbrismo se plasmó fundamentalmente en paisajes con figuras, siendo éstas las que aportaban el elemento costumbrista, y retratos de tipos característico de una zona o ataviados con ropas típicas.

Entre los autores foráneos asentados en Navarra y que comenzaron a trabajar el costumbrismo encontramos al valenciano Eduardo Carceller, que recibió lecciones en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y en la madrileña de San Fernando. Durante sus años de formación abordó la pintura de costumbres con destino a certámenes oficiales. Así, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866 presentó dos lienzos, el titulado "Cervantes en la cárcel de Argamasilla escribiendo el Quijote", y, el que más nos interesa, "El capellá de les Roques" (costumbres valencianas), por el cual obtuvo una mención honorífica<sup>23</sup>. Dicha escena estaba referida a una costumbre valenciana consistente en la "la invitación que la víspera del Corpus hace el capellán del Ayuntamiento de Valencia al vecindario"<sup>24</sup>.

Carceller se instaló primero en Tudela en 1870, donde obtuvo por oposición la plaza de profesor de Dibujo, permaneciendo allí hasta 1874, año en el que se trasladó a Pamplona, donde obtuvo una nueva plaza docente, también por o-

---

23. OSSORIO Y BERNARD, M. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: 1975 (1ª ed. 1868); p. 130. BOIX, V., *Noticia de los artistas valencianos*. Valencia: Imprenta M. Alufre, 1877; p. 22.

24. BARÓN DE ALCAHALÍ. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: Imprenta de Federico Doménech, 1897; p. 86.



Eduardo Carceller, "Rapa-pobres", 1870. Museo de Navarra.

sición, en esta ocasión en la recién creada Escuela de Artes y Oficios<sup>25</sup>. De este período tudelano son dos retratos conservados en el Museo de Navarra en los que se advierte el interés del artista por tipos de la zona. Nos referimos a los titulados "Rapa-pobres" y "Monaguillo", fechados en 1870 y 1871 respectivamente. El primero representa al Rapa-pobres, personaje típico tudelano, asalariado de la casa de Misericordia que, ataviado con una banda de cuero blanco cruzada al pecho y armado con una espada de madera, se encargaba de evitar la mendicidad por las calles<sup>26</sup>. El otro lienzo representa a un monaguillo de la catedral de Tudela ataviado con las vestimentas propias de los Infantes de coro –sotana con sobrepelliz, roquete y lazo–. Ambas pinturas, en las que se

advierte la impronta velazqueña en el tratamiento del color y de la luz, constituyen interesantes ejemplos de retrato costumbrista<sup>27</sup>.

La lección de Carceller tanto en Tudela como en Pamplona supuso un aire fresco para una provincia anquilosada en la práctica de una pintura de tipo devocional y, a lo sumo, del retrato. En fechas cercanas a estos retratos, algunos autores locales demostraron poseer un notable dominio del dibujo y del empleo de la acuarela, del que dejaron constancia en diferentes trabajos. Los hermanos Aniceto y Nemesio Lagarde elaboraron un interesante repertorio de imágenes relacionadas con escenas de la vida diaria en la Pamplona bloqueada durante la última guerra carlista, no exentas de un tono joco-serio, en ocasiones<sup>28</sup>. Otro

25. URRICELQUI PACHO, I. J. "Ignacio Jesús, Unas pruebas de oposición artística en la Pamplona de 1874". En: *Príncipe de Viana*, n. 230, 2003; pp. 495-514.

26. Cuenta Iribarren que el cargo se creó en 1855, si bien fue suprimido con los años "a consecuencia de haber golpeado el rapapobres a un mendigo con la espada de madera", IRIBARREN, J. M. *Vocabulario navarro*. Pamplona: Diario de Navarra, 1997; p. 429.

27. Para un análisis de estas pinturas, URRICELQUI PACHO, I. J. "La primera generación de pintores navarros contemporáneos: Aportaciones para un catálogo de sus pinturas en el Museo de Navarra". En: *Archivo Español de Arte*, n. 300, 2002; pp. 385-386.

28. Estos dibujos han sido estudiados en URRICELQUI PACHO, I. J. *Recuerdos de una guerra civil. Álbum del bloqueo de Pamplona*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

interesante grupo de dibujos y acuarelas son las debidas a Juan Iturralde y Suit, generalmente dedicadas a monumentos artísticos y arqueológicos de Navarra en las que introdujo tipos de las diferentes zonas. Hablamos, por ejemplo, de alguna de las láminas de la *Memoria sobre las ruinas del Palacio Real de Olite*, cuyo manuscrito original se encuentra en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, o de alguna de las láminas dedicadas a los monumentos megalíticos de Navarra, cuyos originales se encuentran en la Academia de la Historia, también en Madrid. Un dibujo suyo fechado en Pamplona en julio de 1883 y que se conserva en un álbum del Museo de Bellas Artes de Bilbao, nos presenta a un tipo masculino de pie, de aspecto rural, relacionado con la Cuenca de Pamplona. El dibujo está realizado a plumilla, con trazo elegante aunque expresivo, a modo de apunte rápido, a los que era aficionado el autor<sup>29</sup>. En sus relatos, en particular los escritos durante los años en los que estuvo vinculado a la Asociación Euskara (1877-1897), describió con frecuencia entornos domésticos de la montaña navarra así como a sus moradores<sup>30</sup>.

Sin embargo, y volvemos a la pintura, el verdadero auge del género costumbrista en Navarra llegaría de la mano de varios pintores locales que, una vez se formaron fuera de la provincia, regresaron a ella trayendo nuevos gustos estéticos y temáticos. Uno de los pintores más destacados en este sentido fue Inocencio García Asarta, nacido en Gastiáin en 1861 y que entre 1877 y 1897 estuvo formándose en Vitoria, Roma, Barcelona, París y Madrid, lo que le convierte en el pintor navarro de su generación con el itinerario formativo más amplio. Su interés por los temas costumbristas arranca de sus primeros años en Vitoria y bien puede ponerse en relación con el entorno euskaro al que tuvo acceso a través de Fermín Herrán, que le apoyó durante sus primeros años<sup>31</sup>. Prueba de ello son las pinturas murales del Palacio Cienfuegos de Salvatierra (Álava), de hacia 1881, en las que el joven pintor representó tipos, escenas y paisajes de la zona, aunque de manera discreta. Durante su estancia en Roma se interesó por algunos tipos de la zona, siguiendo con ello una moda establecida entre los artistas españoles del momento. Así, son de este momento dibujos como “Un campesino de Roma” o “Recuerdo de la cabalgata”, que fueron expuestos en Barcelona en 1885 a su regreso de Italia. En sus años en Barcelona, también se interesó por captar tipos y costumbres, como por ejemplo las de los pescadores locales, que plasmó al óleo en algunas ocasiones. En estos trabajos, como “Costa de Barcelona” (Col. Particular), se advierte la atención a los usos de las gentes de mar, así como a sus vestimentas.

Pero la época que más nos interesa corresponde al período transcurrido entre 1890 y 1910 y que estuvo condicionada en buena medida por su con-

---

29. El dibujo, junto con otros que forman el mencionado álbum, fue publicado en *Urtekarria. Anuario*. Bilbao: Museo de Bellas de Bilbao, 1982; p. 15.

30. Un interesante repertorio de relatos se ofrece en Juan Iturralde y Suit, *Leyendas y tradiciones navarras*. Pamplona: Diario de Navarra, 2003. Con estudio preliminar de Carlos Mata Induráin.

31. Esta relación ha sido analizada en URRICELQUI PACHO, I. J. “Revisión de un lienzo de Inocencio García Asarta”. En: *Príncipe de Viana*, n. 222, 2001; pp. 57-74.

tacto con París y Madrid entre 1891 y 1897, momento en el que su pintura se abrió a un cromatismo más cálido, luminoso y rico en matices, y al interés por la figura humana, especialmente la femenina, representada en sus quehaceres diarios. Aunque García Asarta se interesó entonces por escenarios y tipos del ambiente parisino, como se advierte en "Pierrot" (1893, col. Particular) o "Paseo parisino" (1895, Col. Particular), se constata ya una inclinación por el género costumbrista. Así, entre sus trabajos de copista en el Museo del Louvre encontramos el lienzo "Vuelta del trabajo", que sigue el original de Constant Troyon de la pinacoteca parisina, y que se pone en contacto con la escuela de Barbizon<sup>32</sup>. Este interés por el naturalismo sería aplicado por el artista a tipos y escenas navarras donde lo representado pasa a ser en muchos casos prototipo de racialidad<sup>33</sup>. García Asarta prestó atención al hombre y a la mujer de Navarra, en particular de la zona norte y de Tierra Estella, como se advierte en trabajos como "Paysanne des Pyrennes", pintura con título significativo que le abrió las puertas del Salón de París de 1896, algunos retratos de tipos navarros o dibujos como "Cabeza de anciano" (col. Particular), trabajos en los que se advierte la atención al gesto y a la captación de los rasgos fisonómicos. También se interesó por el entorno en el que estos personajes desarrollaban su vida diaria y su trabajo.

Durante la última década del siglo XIX, que alternó con estancias fuera y dentro de Navarra, realizó magníficas telas centradas en tipos y costumbres navarras: pastoreo, trabajos de lavanderas y aguadoras, etc., aspectos que quedaron bellamente plasmados en algunas pinturas como "Le repos des bergers" o "Paysanne des Pyrennes", con las que ingresó en el Salón de París de 1895 y 1896, respectivamente, "Lavanderas a orillas del Arga" (1895, col. Particular), "Pelotari" (1895, col. Particular), "Pastor en el bosque" (1897, col. Particular), "La hora de la siesta en la Sierra de Urbasa" (c. a. 1897), "Una aldeana de las Améscoas" (c. a. 1897), "Pastora sentada en el bosque" (c. a. 1897, col. Particular), "Un auresku euskaria", o "Aguadoras" (c. a. 1897, Parlamento de Navarra). En ellas se observa el predominio de la figura femenina, cuyo interés es claro, en especial en su ámbito de trabajo, preludiando con ello pinturas posteriores de su etapa bilbaína, ya a partir de su asentamiento en la capital vizcaína en 1898. Entonces, la mujer navarra y su trabajo serán sustituidos por la mujer vizcaína, en especial de las costas de Ondárroa, que tiene en lienzos como "Escabechería" o "Maternidad", ambos del Museo de Bellas Artes de Bilbao, sus mejores ejemplos. Del mismo modo, los pescadores ocuparán su atención, así como las vistas costeras. Hay que señalar que García Asarta compaginó este interés por la pintura costumbrista con otros géneros como el retrato,

---

32. Curiosamente, al hacerse pública esta pintura, un cronista identificó erróneamente al personaje que aparece en ella con "un montañés navarro que regresa del campo conduciendo tres yuntas de bueyes", *El Tradicionalista. Diario de Pamplona*, 14 de julio de 1893. Véase, URRICELQUI PACHO, I. J., "Inocencio García Asarta en el Museo de Navarra". En: *Príncipe de Viana*, n. 225, 2002; pp. 89-90.

33. URRICELQUI PACHO, I. J. *La recuperación de un pintor navarro: Inocencio García Asarta (1861-1921)*. Pamplona: Gobierno de Navarra – el autor, 2002; p. 214.



Inocencio García Asarta, "Paysanne des Pyrennes", c.a. 1896. Litografía. Ubicación desconocida.

con el que alcanzó merecida fama entre la sociedad navarra y, especialmente, durante su largo período bilbaíno que se prolongó hasta su fallecimiento en 1921.

Algo parecido puede decirse del tudelano Nicolás Esparza (1873-1928), pintor de la misma generación que Asarta. Formado en Tudela, marchó a Madrid gracias a una pensión de la Diputación de Navarra, regresando posteriormente a su tierra, donde permaneció una larga temporada hasta que en 1910 se trasladó a Sestao para ocupar la plaza de profesor de dibujo de la Escuela de Artes y Oficios local. Fue un artista de sólido dibujo y cromatismo ajustado, que destacó en el género del retrato, si bien en las décadas finales del siglo XIX mostró un claro interés por el género costumbrista<sup>34</sup>. Aunque se trata de un envío de

---

34. MARTÍN LOMEÑA. "Nicolás Esparza. El amor a los demás". En: MARTÍN-CRUZ, S. (Dir.). *Pintores navarros*, t. I. Pamplona: CAMP, 1981. MANTEROLA, P.; PAREDES, C. *Arte navarro 1850-1940*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1991; pp. 52-53.



Nicolás Esparza, "Vieja tejiendo", 1897. Colección particular.

pensionado durante sus años en Madrid, debe destacarse el lienzo titulado "Ayudando a la lectura" (1896, Museo de Navarra), que representa una escena de costumbres burguesas desarrollada en un salón en el que una madre ayuda pacientemente a leer a su hija. Con un sabor similar encontramos "En la escuela", pintura que en 1897 le valió una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes y que representa el interior de una clase donde el artista muestra un repertorio de gestos y posturas entre los diversos alumnos que concurren a la lección que imparte una maestra. De un costumbrismo más marcado son otros trabajos de este artista donde representa retratos de aldeanos, o la pintura titulada "Vieja tejiendo" (1897), donde a la expresión del color y al detalle de la indumentaria y útiles se añade una correcta captación del concentrado gesto de la anciana, ensimismada en su paciente labor.

Un artista problemático a la hora de ser incluido en la pintura navarra es Ricardo Baroja. Nacido en Minas de Riotinto (Huelva), se inició en la pintura de manera autodidacta a partir de finales de la década de 1880. Su vida estuvo vinculada a Madrid, Valencia, San Sebastián, Londres y París, aunque tuvo contacto con Navarra desde su infancia, ya que parte de ella transcurrió en Pamplona. No obstante, con relación a esto, resultó más determinante que su hermano Pío adquiriera en 1912 un viejo caserón en Vera de Bidasoa, *Itzea*, que se convertiría desde entonces en lugar de reunión de la familia y centro de trabajo de ambos hermanos<sup>35</sup>. Sea como fuere, la labor de Ricardo estuvo siempre más volcada al exterior de Navarra que al interior, mirando con frecuencia a Madrid, San Sebastián e Irun, formando parte de los pintores de la "Escuela del Bidasoa", lo que explica que apenas expusiera en Pamplona o en otra localidad navarra. Aparte, en sus participaciones en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes nunca lo hizo como navarro, al menos durante los años que nos ocupan, a diferencia de su hermana Carmen, que nació en Pamplona y concurrió en alguna ocasión como tal.

---

35. CARO BAROJA, P. *Imagen y derrotero de Ricardo Baroja*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1987; p. 95.



Pese a ello, algunos cuadros suyos, así como diversos aguafuertes, estuvieron relacionados con temas de la provincia, generalmente paisajes del ámbito rural, así como alguna escena costumbrista vinculada al entorno berasatarra. Generalmente, sus pinturas tienen más categoría de paisajes que de escenas, si bien la presencia de figuras en muchas de ellas y la actividad e indumentaria de éstas conceden a la obra un interesante matiz costumbrista. En otras ocasiones, éste es explícito. Es inevitable establecer una relación entre la obra pictórica de Ricardo Baroja y la literaria de su hermano Pío. Ambos sintieron un profundo respeto por la cultura navarra, aunque mesurado por su talante liberal, reacio a los postulados más radicales en materia cultural. Los óleos que Ricardo dedica a temas de la montaña navarra expresan la misma búsqueda que se advierte en sus pinturas con temas castellanos; la búsqueda incesante de la mentalidad noventayochista por encontrar las raíces del *ser español*<sup>36</sup>.

Su estilo, a caballo entre la técnica impresionista<sup>37</sup> y un matiz expresionista en el uso de los colores y en la manera de aplicarlos al lienzo, sirvió para captar el ambiente berasatarra. En ocasiones, conviene hablar más bien de paisajes, como sucede con “Niebla”, óleo de 1927, o “El caserío”, de 1928, donde el entorno prevalece sobre las figuras, diminutas y apenas esbozadas, aunque lo suficiente para advertir su aspecto. En otras pinturas, en cambio, el valor costumbrista es más claro. Así, por ejemplo, en “La puerta de Anchunea”, de 1928, donde aparece una figura masculina, con blusa blanca, faja y pantalón, apostada en el vano de la puerta de un caserío, delante del cual se sitúa una carreta que, sin duda, refiere la actividad rural del personaje y, por ende, del colectivo social. Vinculados a los usos y costumbres religiosas encontramos algunos trabajos como “Día del Corpus en Alzate”, de 1926; “Bautizo”, de 1933, que muestra a un grupo de figuras saliendo de la iglesia parroquial tras el sacramento; “Procesión de mayo”, de 1933; o “Romería”, de 1941, que nos introduce también en el ambiente festivo de la zona.

El propio Ricardo Baroja fue fotografiado en sus años de mocedad junto a su hermana y sus amigas vestido con ropas de la zona. Como testimonio de pertenencia al medio berasatarra debe mencionarse su pintura “Los amigos de Vera”, de 1914, realizada en los primeros años de relación con esta tierra donde representa su diversidad de gentes con amable camaradería. Explica Pío Caro Baroja que “los que aparecen retratados en este cuadro son amigos mezclados con otra gente de Vera con carácter, que incluso sirvieron de contrafigura de algún personaje novelesco de Pío”<sup>38</sup>. En él se retrató el propio Ricardo y a su hermano,

---

36. Catálogo de la exposición *Ricardo Baroja y el 98*. San Sebastián: Fundación Kutxa, 1998.

37. Zubiaur Carreño indica acertadamente que el impresionismo de Ricardo Baroja se encuentra impregnado de un sabor entre romántico y naturalista y, sobre todo, que se trata de un impresionismo entendido de forma muy independiente y personal, ZUBIAUR CARREÑO, F. J. *La Escuela del Bidasoa. Una actitud ante la naturaleza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1985; p. 99.

38. CARO BAROJA, P. *Imagen y derrotero de Ricardo Baroja*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1987; p. 101. Este autor considera más apropiado el título de “Gente de Vera”.

como personas totalmente relacionadas con las gentes y con el ambiente representado. El "Comedor de Itzea con Carmen Nessi", de 1930, no es propiamente una pintura costumbrista al uso, sin embargo, transmite una sensación de quietud y de calma similar a la relatada por determinados autores con relación a los entornos domésticos y que se vincula al carácter reposado y ensimismado de las gentes de la montaña navarra. La madre del pintor es una anciana que pasa las horas dedicada a la costura junto a la ventana, actividad tan típica como llena de encanto por el tratamiento plástico y el exquisito juego de luces que aporta el artista.

Advertimos, pues, cómo el género costumbrista comenzaba a abrirse camino entre la sociedad navarra gracias a pintores formados fuera de la provincia y conocedores de los gustos estéticos desarrollados en España y en el extranjero. No obstante, el retrato y el paisaje continuaron siendo los géneros más tratados, trabajados por otros pintores de esta generación como Enrique Zubiri o Andrés Larraga en los que el género costumbrista fue más limitado.

Un repaso a los trabajos presentados por los pintores navarros del momento a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en Madrid puede ayudarnos a comprender el peso que aún tenía el paisaje y el retrato, a la vez que



Ricardo Baroja, "Los amigos de Vera", 1914. Colección particular.

entender el progresivo avance del costumbrismo entre los artistas locales. Tomando como referencias 1880 y 1910 advertimos que la mayoría de los pintores se inclinaron por los dos primeros géneros. Así, en el retrato encontramos los trabajos presentados por el tudelano Aniceto Sada en la edición de 1884, del también tudelano Nicolás Esparza en las de 1892, 1895, 1899, 1901, 1904 y 1906 (en estas dos últimas ocasiones con retratos al aguafuerte), el pamplonés Enrique Sanz en la de 1897, o García Asarta en las de 1897, 1899 y 1906. Con relación al paisaje, encontramos los trabajos de Ramón Latasa, natural de Lesaca, en 1881, 1884 y 1887, los de Andrés Larraga en 1887 y 1890, Eusebio Setoain, de Pamplona, en 1890, de Alfonso Gaztelu, también de Pamplona, en 1895, los del berasatarra Fermín González Pereztoarena en 1895, de Prudencio Arrieta en 1897 y 1899, de García Asarta en 1897, 1899, 1904 y 1906, de la estellesa Laureana Bartolomé en 1908, o de Aurelio Vera Fajardo, el mismo año.

No obstante, debe reconocerse que los pintores navarros también prestaron atención a temas costumbristas, mostrando con ello una sensibilidad hacia las modas del momento en este tipo de eventos. En la mayoría de los casos son más bien escenas de género como sucede con el pamplonés Eusebio Calonge que presentó en la edición de 1890 una acuarela titulada “Los chapines nuevos”; Andrés Larraga, natural de Valtierra, que mostró en 1892 el trabajo titulado “En la quinta”, en 1897 “La primera suelta”, y en 1910 “Todos menos él”; García Asarta con “Noticias de Cuba”, en 1897 y “La consulta del vigía”, en 1899; Alberto Ribed y Adriani, natural de Villava, con “La edición de la tarde”, en 1901; o Enrique Zubiri, el mismo año, con “Casus constientiae”. Otras veces se refieren a tipos genéricos, como “Una gitana”, presentada por Alfonso Gaztelu en 1901. Mayor valor costumbrista tienen los trabajos de García Asarta de 1897 –“La hora de la siesta en la Sierra de Urbasa” o “Una aldeana de las Améscoas”–, relacionados con Navarra, o, ya dedicados a las costas vizcaínas, en 1904 –“Idilio en la playa”, “El hogar del pescador” y “Convalecencia”– y en 1906 –“Sardineras vascongadas”. Del mismo modo, debe destacarse el trabajo de Lorenzo Aguirre presentado en 1904, “El oncenno no estorbar”, inspirado en el medio allicantino. Especialmente interesante resulta, dentro del género costumbrista, debido a su excepcionalidad como asunto de un cuadro, el trabajo de Prudencio Arrieta para la Nacional de 1897 con una escena sobre el milagro del Santo Cristo de Alsasua atribuido al carmelita Fray Juan de Jesús San Joaquín. Dicha escena quedó explicada en el correspondiente catálogo de la siguiente manera:

El venerable hermano Fray Juan de Jesús de San Joaquín, Carmelita descalzo, de Pamplona, el año de 1653 llegó a Alsasua, entró en una casa donde vio llorar á los padres por la muerte de un hijo que habían tenido, después de muchos años de esterilidad. Manifestáronle éstos su honda pena y cierta esperanza por lo que el siervo de Dios conmovido les dijo como el Salvador en otro tiempo: “no está muerto, sino que duerme”, llevarle á la ermita del Santo Cristo. Una vez el niño en la Ermita después de rezos y oraciones, le dio una palmadita, le mandó levantarse y que le trajese una manzana que le había echado a rodar, y el niño lo verificó llevándole la manzana<sup>39</sup>.

---

39. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*. Madrid: Celestino Apaolaza Impresor, 1897; p. 20

Se trata de un episodio relacionado con la devoción y la piedad popular en Navarra adscrito a los hechos milagrosos del carmelita Fray Juan de Jesús San Joaquín, que ya para finales del XIX se encontraban codificados a través de escritos como el del P. F. Bartolomé de Santa María, historiador general de la misma orden<sup>40</sup>. El artista bien pudo valerse de este texto para documentar e inspirar su trabajo.

Aparte de estos ejemplos referidos a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, pueden mencionarse otros que nos ayudan a explicar el progresivo interés entre los artistas navarros por temas de la tierra y, es más, por el cada vez mayor atractivo de los mismos a ojos de la sociedad navarra. Un campo de estudio interesante para ello lo ofrece el cartel anunciador de las fiestas de San Fermín que en el tránsito del siglo XIX al XX evolucionó del asunto exclusivamente taurino, en la mayoría de los casos de sabor folclórico, a un tipo de cartel con escenas cada vez más relacionadas con lo específico de la fiesta pamplonesa y con lo característico de sus gentes y costumbres. Para ello resultó determinante la convocatoria anual desde comienzos del siglo XX de un concurso de bocetos, gracias a lo cual los diseños dejaron de estar en manos de las casas litográficas foráneas –aragonesas, madrileñas, catalanas, valencianas, etc.– para pasar a ser de la incumbencia de los artistas, en su mayoría navarros. Fue así como se consiguió dotar a los trabajos del “color local” deseado por el promotor –el Ayuntamiento de Pamplona– y por la sociedad receptora de los mismos. Como ejemplo de ello puede mencionarse que en 1897, pese a que se presentaron algunos bocetos procedentes de casas litográficas foráneas la Comisión de Fomento del consistorio reconocía por carta a una de ellas, la zaragozana Portabella, que pese a la calidad de los trabajos que había presentado se decidía optar por los que habían enviado autores locales:

[...] son tantos los bocetos que le han presentado este año, todos ellos de personas de esta ciudad, y en los que se tratan asuntos de color local, que ante estas consideraciones, como V. comprenderá, la Comisión no tienen más remedio que elegir entre ellos<sup>41</sup>.

Serían autores como Istúriz, Cañas o Pueyo los primeros en desarrollar este “color local” en carteles aún sometidos al formato de las casas litográficas, en los que la imagen quedaba supeditada al texto, profuso en ocasiones, introduciendo escenas características de la fiesta como la entrada del encierro a la plaza, aparecida por primera vez en el cartel de 1895; vistas generales de Pamplona o detalles de edificios emblemáticos como las torres de San Cernin, San Lorenzo, el Teatro principal, el edificio del Archivo General de Navarra, el monumento a los Fueros,

---

40. R. P. F. Bartolomé de Santa María. *Devoción al excelso patriarca San Joaquín, padre de la madre de Dios; promovida, extendida y premiada con asombrosos sucesos en la vida, virtudes y milagros del venerable hermano Juan de Jesús San Joaquín, hijo del convento de Pamplona*. Barcelona: Imprenta del heredero de D. Pablo Riera, 1868; pp. 211-213.

41. Cit. AZANZA LÓPEZ, J. J.; URRICELQUI PACHO, I. J. *El cartel de la Feria del Toro de Pamplona. Arte, diseño y tauromaquia 1959-2006*. Pamplona: Casa de Misericordia de Pamplona, 2006; p. 41.

entonces en construcción; escenarios de la fiesta, como el Paseo Valencia; o personajes emblemáticos como Pablo Sarasate o Julián Gayarre. Es incuestionable el valor documental de algunos de estos trabajos, como por ejemplo el cartel de 1900, debido a Prudencio Pueyo en el que aparece representada en una viñeta la comparsa de gigantes frente a la antigua fachada de San Lorenzo, con su torre, antes de su restauración a manos de Florencio Ansoleaga.

Aunque pueden mencionarse algunos ejemplos de interés como el cartel de Marceliano de Unceta para 1898, el verdadero renovador del género fue el pamplonés Javier Ciga, con sus carteles de 1908 a 1910, en los que dejando de lado la tipología al uso del cartel taurino, con gran profusión de textos, viñetas y ornamentos, dedicó atención a una única escena inspirada en un episodio característico de la fiesta pamplonesa de principios del siglo XX. Nos ocuparemos de estos trabajos más adelante.

Junto al cartel de San Fermín, también algunas revistas comenzaron a incluir imágenes de sabor costumbrista. Destaca entre ellas *Navarra Ilustrada*, cuyo único número apareció en 1894 en pleno contexto de la Gamazada, reproduciendo en su portada el primer proyecto del Monumento a los Fueros<sup>42</sup>. Más interés tienen para el tema que nos ocupa otros dibujos publicados como la composición de Justo Cañas, autor de moda en Pamplona a través de los carteles sanfermineros, que realizó una bella composición titulada “Recuerdos de mi tierra” en la que junto a una vista de Pamplona, un detalle del capitel de la lucha entre Roldán y Ferragut del Palacio de los Reyes de Navarra, de Estella, y el retrato de Sarasate, incluyó una joven aldeana que porta una herrada sobre la cabeza. Por su parte, Nicolás Esparza realizó un hermoso dibujo en el que representa a un hombre entonando una jota acompañado de una guitarra española, a modo de iconografía local.

Pero si hubo una revista destacada tanto por su duración como por el número de ilustraciones que incorporó esa fue *La Avalancha*, fundada en 1895 como órgano de expresión de la Biblioteca Católico Propagandística. Desde ese año hasta principios del siglo XX fueron habituales en sus páginas dibujos realizados por artistas locales que, posteriormente serían sustituidos por fotografías. Entre ellos destacan Natalio Hualde, que ejerció la docencia en Pamplona, y que colaboró con dibujos de sabor costumbrista como “Hilandería del valle de Araquil” (24 de noviembre de 1895) u “Ordeñando la cabra” (24 de febrero de 1896). Ramiro Ros Ráfales, posiblemente el mejor ilustrador que tuvo la revista, realizó algunos dibujos con tipos costumbristas foráneos como “Aldeana del Valle de Ansó (Aragón)” o “Cazador de osos de la Maladeta” (24 de mayo y 24 de octubre de 1897, respectivamente). También Ricardo Tejedor, otro notable ilustrador, colaboró con algún dibujo como “Un mendigo (del natural)” (8 de julio de 1902),

---

42. AZANZA LÓPEZ, J. J. *El monumento conmemorativo en Navarra. La identidad de un Reino*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2003; p. 30.



Justo Cañas, "Recuerdos de mi tierra", *Navarra Ilustrada*, 1894.



Natalio Hualde, "Hilanderera del valle de Araquil", *La Avalancha*, 1895.

así como Javier Ciga, que publicó en esta revista alguno de sus primeros trabajos, como una composición dedicada a las fiestas de San Fermín, en 1907, en la que incluyó a un “mozo característico de la tierra entonando la clásica jota” (6 de julio de 1907). Este motivo, que ya hemos mencionado en el dibujo de Esparza para *Navarra Ilustrada*, sería repetido por el propio Ciga, aunque con alguna variante en su cartel de San Fermín de 1908. Ahora el mozo no entona una jota, sino que posa de pie, con una guitarra en la mano derecha, recorriendo con la otra un telón tras el cual vemos la plaza de toros.

Finalmente, antes de tratar a los autores de la generación siguiente, conviene prestar atención a una imagen costumbrista que alcanzó cierto desarrollo entre los ejemplos de cartelera en los años de entre siglos y que, además, quedó asociada a la idea de Navarra. Nos referimos a la figura de la roncalesa que, unida casi siempre al escudo de la provincia, sirvió de elemento iconográfico e iconológico en carteles y composiciones para revistas. Un ejemplo claro de esto lo encontramos en el contexto de la Gamazada. Así, Cañas incluyó esta imagen en el cartel de San Fermín de 1895. Dos ejemplos más sirven para demostrar el valor que adquirió esta imagen no sólo en el plano iconográfico sino también como representación de la idea de Navarra. La primera corresponde al VII Centenario de la batalla de las Navas de Tolosa (1212), entre cuyos materiales de propaganda se preparó un cartel, debido al diseño de Pedrero, en el que la roncalesa y el escudo de Navarra volvieron a aparecer como símbolos de la tierra. La exaltación de las gentes del Roncal como figuración de Navarra alcanza toda su significación en otro ejemplo, sin duda debido a su proyección internacional. Nos referimos al panel dedicado a Navarra en el conjunto decorativo del hall de la Hispanic Society de Nueva York realizado por el pintor valenciano Joaquín Sorolla, en el que aparecen reproducidos varios tipos del Roncal<sup>43</sup>. La significación de las gentes de esta zona como figuración de Navarra adquiere aquí su máxima expresión. Nos preguntamos si tendrá algo que ver en esto la figura del tenor Julián Gayarre y su proyección nacional e internacional.

No obstante, el retrato, la pintura de historia y, en menor medida, el paisaje continuaron siendo los géneros más demandados. Incluso algunas pinturas con un claro componente costumbrista continuaron valorándose más como paisajes. Así sucedió, por ejemplo, con el lienzo de García Asarta “Vista de Reparacea”, expuesto en Pamplona en 1891 en el parque de la Taconera durante los Sanfermines. La obra representa el entorno del puente de Reparacea, en Oronoz-Mugaire, donde dos hombres pescan en barca cerca de la orilla mientras dos figuras les observan desde ésta. La rica vegetación, el detalle de un grupo de ánades en el cauce, la vista grandiosa del puente, el Palacio de Reparacea, con su inconfundible silueta, una correcta luminosidad y una paleta variada y presentada con armonía, deudora de los modos del naturalismo catalán, conceden

---

43. DÍEZ, J. L. “La Visión de España de Sorolla. Gestación plástica de un proyecto”. En: AA. VV. *Sorolla y la Hispanic Society*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999; pp. 147-237.



Inocencio García Asarta, "Vista de Reparacea", 1891. Colección particular.

un aspecto agradable a la escena. Ésta debe ponerse en relación con las actividades de la estación piscícola de Navarra, instalada por esas fechas en Bertiz e, incluso, uno de los dos personajes de pie en la orilla que observan a los pescadores de la barca, parece ser Pascual Dihinx, ingeniero encargado del proyecto. El protagonismo de las figuras y su actividad, en especial los pescadores, dan esta nota costumbrista que, además, permite relacionar la escena con el acontecimiento. Sin embargo, la prensa local, en el momento de su exposición en Pamplona, interpretó la obra como un paisaje<sup>44</sup>. El mismo año, *La Ilustración Española y Americana* reprodujo a toda página una composición con dos escenas debidas al propio García Asarta y dedicadas a la inauguración de la mencionada estación piscícola. En la parte superior, el artista navarro representó una muestra de ganado en la plaza delantera al palacio de Reparacea, que aparece engalanado para la ocasión. Mientras, en la parte inferior, representó una escena muy similar a la pintura comentada anteriormente, aunque tomada del otro lado del puente, en la que varias figuras llevan a cabo una exhibición de pesca mientras son contempladas desde la orilla por numeroso público, tanto de pie como sentado. Debe hacerse notar que las vestimentas tanto de hombres como de mujeres son elegantes, trajes y vestidos, más propias de un ámbito urbano

---

44. "Entre sus paisajes llaman la atención el magnífico cuadro que representa el puente de Reparacea (Mugaire), la playa de Biarritz, un paisaje señalado con el número 197, el puerto de Barcelona al amanecer (trabajo muy bueno), tres efectos de luna, y el nacimiento del Bidasoa". Exposición de pinturas. En: *El Tradicionalista. Diario de Pamplona*. 14 de julio de 1891.



que rural. Significativamente, y en comparación con el periódico pamplonés, la revista madrileña interpretó las escenas en función de lo representado más que como paisajes.

Las principales instituciones navarras, como la Diputación y los ayuntamientos, continuaron demandando sobre todo retratos, en especial de los monarcas, en pinturas, litografías o fotografías, y escenas históricas, si bien algunas instituciones comenzaron a conceder atención al género costumbrista. Así, mientras que en los certámenes literarios, científicos y artísticos convocados por el Ayuntamiento de Pamplona en la década de 1880 se habían propuesto temas relacionados con personajes y hechos del pasado histórico de Navarra anterior al siglo XVI, en 1907, además de mantenerse la categoría de pintura de historia, se decidió incluir los temas de paisaje y “una pintura de género, al óleo, sobre costumbres de Navarra”. El tema fue ganado por García Asarta con el lienzo “Vida igual”, que mereció plácemes del jurado, advirtiéndose en él interesantes detalles tanto temáticos –un pastor en el bosque con su rebaño–, como estéticos. Incluso se hizo especial mención en el dictamen del jurado a la atención por los detalles costumbristas, como la vestimenta y los utensilios característicos del pastor. Así, éste había sido representado envuelto “en la clásica anguarina y tocado con la gorra de pellejo de forma típica”<sup>45</sup>. Aparte de esto, y con relación al auge del género costumbrista en el ámbito institucional navarro, debe recordarse que en 1904 y en 1909, y gracias a las gestiones llevadas a cabo por Julio Altadill, vocal de la Comisión de Monumentos de Navarra, el Museo del Prado cedió con destino al Museo Arqueológico de Pamplona, entonces en proyecto y que se inauguraría en 1910, un buen número de pinturas, entre ellas varias de temática costumbrista, entre las que destacan “¡Caballos, caballos!”, de Bernardo Fernández, “Dos generaciones”, del valenciano Cecilio Plá, o “Mira, mira com mencha [En el establo]”, de José Díaz Panadés<sup>46</sup>.

### **1.3. La pintura costumbrista en los pintores navarros de la segunda generación**

El avance dado en el género costumbrista por la generación anterior; el auge del género en España, como testimonian las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; así como el desarrollo del costumbrismo en la propia Navarra a través de la obra de algunos literatos como Arturo Campión, impulsó a una nueva generación de artistas a plasmar en sus obras los usos y costumbres locales. Aparte, fueron estos artistas los que, además de consolidar el medio rural como motivo de inspiración, se interesaron también, aunque en menor medida, por el medio urbano.

---

45. Cit. URRICELQUI PACHO, I. J. *La recuperación de un pintor navarro: Inocencio García Asarta (1861-1921)*. Pamplona: Gobierno de Navarra – ed. del autor, 2002; p. 123-126.

46. QUINTANILLA, E. *La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1997; pp. 263 y 273.

Un hecho sin duda relevante en la consolidación del género costumbrista en Navarra fue la admisión en el Salón de París de 1914 de una pintura de Javier Ciga con el tema del mercado de Elizondo, que fue presentada con el significativo título de “Paysans basques”. Este hecho, irrelevante en el ámbito internacional, puesto que la pintura no pasó de ser expuesta, adquirió en Pamplona una relevancia sin precedentes, hasta el punto de que la prensa local se volcó con el artista, dando al hecho en sí una magnitud extraordinaria y ensalzando no sólo a la obra sino también al autor, que ingresó rápidamente en el colectivo social. Para que se comprenda el alcance de lo dicho, basta con transcribir esta opinión de Akel vertida en las páginas de *Diario de Navarra*:

Javier ha obtenido con ella el “brevet” de piloto experto y vuela con majestuoso vuelo por las elevadas regiones de la gloria, manejando con admirable precisión ese difícil aparato que se llama “Arte verdad” y sin el cual no se pueden dominar las alturas<sup>47</sup>.

La referencia a la “verdad” será una constante de los críticos navarros en sus exigencias a los artistas. Este auge tanto de Ciga como de la pintura costumbrista quedaría refrendado en 1917 cuando la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos adquiriese, con destino al Museo de Pamplona, creado en 1910, el lienzo “Un viático en el Baztán”, mostrando por esta pintura un interés inusual hasta el momento<sup>48</sup>. El propio artista contribuiría a ello a través de sus trabajos en los carteles de San Fermín de 1917, 1918 y 1920, adjudicados a él directamente.

El pamplonés Javier Ciga Echandi constituye el puente entre la generación anterior y la suya. En primer lugar, porque su formación artística parte del panorama docente de la capital navarra, en particular de Eduardo Carceller, Enrique Zubiri e Inocencio García Asarta, y en segundo lugar, porque él mismo ejerció la enseñanza desde una academia privada, instalada en Pamplona, por la que pasaron buena parte de los pintores de posteriores generaciones<sup>49</sup>. A esto hay que unirle el hecho de que Ciga, salvo en sus años de formación, permaneció siempre vinculado a Pamplona. Nacido en esta ciudad en 1877, inició sus estudios artísticos en la Escuela de Artes y Oficios y en la Academia Asarta. Gracias al apoyo económico de unos parientes suyos, los Urdampilleta, pudo continuar su formación en Madrid, a lo que debe unirse un viaje a Alemania y Bélgica entre 1911 y 1912 junto a José Garnelo<sup>50</sup>. Posteriormente acudió a París, gracias de

---

47. AKEL, Javier Ciga en París. En: *Diario de Navarra*, 23 de abril de 1914.

48. URRICELQUI PACHO, I. J. “La promoción artística en Navarra durante la Restauración (1875-1931): los encargos y adquisiciones de obras pictóricas de la Diputación de Navarra y del Ayuntamiento de Pamplona”. En: *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Núm. 2. Promoción y mecenazgo del arte en Navarra*. Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2007; p. 411.

49. Sobre este particular, véase el estudio de ZUBIAUR CARREÑO, F. J. “El maestro Ciga visto por sus discípulos”. En: *Príncipe de Viana*, nº 237, 2006; pp. 55-65.

50. En un principio la idea, al parecer, era visitar París, Munich, Londres y Roma, si bien el viaje debió de ceñirse en opinión de Alegría Goñi a Alemania y Bélgica, ALEGRÍA GOÑI, C. *El pintor J. Ciga*. Pamplona: CAMP, 1992; p. 25.

nuevo al apoyo de su primo Nicanor Urdampilleta, que le instaló en un *atelier* particular en Montmartre<sup>51</sup>. Durante este período se formó en la Grande Chaumière y en la Academia Julien, visitando igualmente el Museo del Louvre. En 1914, debido al clima bélico, se vio obligado a regresar a Pamplona, si bien la admisión de su cuadro “El mercado de Elizondo” en el Salón parisino, le hizo llegar a la capital navarra rodeado de un enorme prestigio. Desde entonces, y hasta su fallecimiento en 1960 trabajó activamente en Pamplona, excepción hecha de los años que permaneció en prisión –1937-1939– acusado durante la Guerra Civil de ayudar al paso de personas a Francia. Este duro golpe fue determinante en su declive personal y profesional que se fue acentuando durante la posguerra, si bien trabajó y expuso con frecuencia en la capital navarra<sup>52</sup>.

Partiendo de la enseñanza de los artistas locales, siendo especialmente significativa su relación con García Asarta<sup>53</sup>, Ciga se interesó pronto por el género costumbrista. Aún no se ha valorado suficientemente el influjo que tuvo en él el ambiente madrileño y sobre todo Garnelo, pero no cabe duda de que definieron su interés hacia la figura humana, concretado en telas de género como “Abuelo y nieta”, “El bebedor” –que sigue al aguador de Sevilla velazqueño–, “La calce-ta” o “La triste noticia”, las cuatro de colecciones particulares, donde el artista ahonda en las relaciones familiares y en la psicología de los personajes. Aparte, esto se advierte en otros trabajos, como “La carta”, pintura también conocida con el título de “Segovianos”, igualmente de colección particular, de sabor costumbrista, con atención a los tipos y a los trajes, muy en la línea de muchos de los trabajos presentados a las Nacionales de Bellas Artes por esos años. No en vano, en la edición de 1912 las primeras medallas de la sección de pintura serían para Enrique Martínez Cubells por “La vuelta de la pesca”, o Elías Salavarría por “La procesión del Corpus en Lezo”, entre otros<sup>54</sup>. Aparte, resulta obligado recordar que por esas fechas Joaquín Sorolla se encontraba a punto de iniciar el programa decorativo para la Hispanic Society de Nueva York, encargado por el filántropo Milton Archer Huntington, en el que se incluyó una escena del Roncal. Además, conviene recordar que, según cuentan los biógrafos de Ciga, un marchante y anticuario judío establecido en París llegó a comprometerse a adquirirle todos los cuadros que pintase sobre las regiones de España<sup>55</sup>, cuestión esta que recuerda a la empresa de Sorolla.

---

51. Dicho estudio llegaría a convertirse en frecuente lugar de tertulia para los navarros y vascos residentes en la capital francesa. *Ibidem*; p. 12.

52. Sobre este artista, véanse, ALEGRÍA GOÑI, C. *El pintor J. Ciga*. Pamplona: CAMP, 1992; ARTE-TA, V.; ZUBIAUR CARREÑO, F. J. “Nuevos aspectos para comprender la figura de Ciga”. En: *Príncipe de Viana*, nº 211, 1997; pp. 329-367; PAREDES, C.; DÍAZ EREÑO, G. catálogo de la exposición *Javier Ciga*. Pamplona: CAN, 1998.

53. Véase URRICELQUI PACHO, I. J. *La recuperación de un pintor navarro: Inocencio García Asarta (1861-1921)*. Pamplona: Gobierno de Navarra – ed. del autor, 2002; p. 132.

54. PANTORBA, B. de. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: 1980; p. 218.

55. ALEGRÍA GOÑI, C. *El pintor J. Ciga*. Pamplona: CAMP, 1992; p. 12.

No obstante, lo que aquí nos interesa destacar es la atención que Ciga prestó en sus pinturas a las costumbres navarras que, en su caso, se concretan sobre todo en el medio baztanés, al que estaba vinculado por vía materna. Enamorado de Navarra y de la tierra vasca, Ciga dedicó una gran atención a la pintura costumbrista. Representó así tipos humanos en los que además de los rasgos físicos, en los que se trata de proyectar el carácter de los personajes, son de destacar los repertorios de indumentarias características del medio rural, en particular baztanés. Encontramos, entre otras pinturas, "Alkaitia", "La vieja de Montain", "El panadero de Elizondo", "Baztango neskak", "Elizondo'ko neskatxak", "La Kiku", todas ellas pinturas de colecciones particulares, o "Las dos generaciones (Bisortzapen)", del Museo de Navarra. Dedicó especial atención al trabajo de las gentes, como se advierte en pinturas como "Pastor", del Museo de Navarra, "La piara", de colección particular, o "El mercado de Elizondo", del Ayuntamiento de Pamplona, donde un episodio cotidiano de la localidad baztanesa se convierte en un magnífico ejercicio plástico de perspectivas, dibujo y



Javier Ciga, "Elizondo'ko neskatxak", 1917. Colección particular.

colorido, con especial atención a lo característico de la zona en tipos, indumentarias y elementos accesorios. También el entorno doméstico le inspiró algunos trabajos, como se advierte en "Beitegi", de colección particular. Del mismo modo, el idilio se mezcla con el trabajo en el interesante lienzo "La yunta", de colección particular.

Otro bloque temático dentro de su obra es el dedicado a las expresiones de la religiosidad de las gentes de la montaña con ejemplos como "De rogar por el difunto", de colección particular, "Salida de misa", del Museo de Navarra o el más destacado de todos, "Un viático en el Baztán", de este mismo museo. También el ocio de las gentes atrajo su atención, en lienzos como "Los borrachos" (col. Particular), o "Sokadantza" (Museo de Navarra).

Con relación a sus pinturas debe advertirse, por un lado, el valor documental de las mismas, que se ajustan a la realidad de unos espacios, de unas gentes y de unas tradiciones perfectamente conocidas por el artista. Es incluso probable que Ciga hiciera uso para sus trabajos de fotografías, en particular para captar encuadres y puntos de vista. No hay que olvidar que en Elizondo se encontraba instalado entonces el fotógrafo Pedro Mena, conocido por sus vistas y tipos de la zona<sup>56</sup>. Pero, por otra parte, los trabajos de Ciga no pueden sustraerse del contexto ideológico del artista, inmerso en el nacionalismo vasco, donde el medio rural, sus gentes y tradiciones, ocupaban un lugar clave. Volveremos sobre este punto más adelante. Quede aquí apuntado el valor etnicista de muchas de sus pinturas, el cual se intuye hasta en sus paisajes, en especial los baztaneses, donde se muestra sensible a un entorno natural y humano por él querido y respetado. En ellos queda poco del plenairismo parisino, de pincelada suelta y gran atractivo plástico, practicada entonces, optando ahora por una estética más sosegada, atenta al natural, en la que los colores de la tierra, no en vano, son aplicados en ocasiones con dejes modernos. Ténganse en cuenta, por ejemplo, los paisajes baztaneses que decoran el salón de plenos del Ayuntamiento del Valle del Baztán, realizados en 1922.

Finalmente, debemos dedicar atención a las pinturas de tipos, hábitos y costumbres del medio urbano que, aunque en menor medida, también atrajeron a Ciga. Fiel al interés por lo castizo que caracterizó la cultura pamplonesa y navarra de la época, Ciga se interesó por aquellos escenarios propios de la clase popular en los que ésta desarrollaba sus quehaceres diarios, tanto de trabajo como de religiosidad u ocio. El ejemplo más interesante en este sentido, dada además su calidad artística, es el lienzo "Chacolí", con el que concurrió a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915 y que actualmente se encuentra en dos partes, una expuesta en el Museo de Navarra y otra en colección particular. La obra, que agradó a la sociedad navarra del momento, representa un conoci-

---

56. Sobre este particular, ZUBIAUR CARREÑO, F. J. "Impronta fotográfica en la pintura de Javier Ciga, miembro del Gran Salón de París". En: *Actas del Segundo Congreso de Historia de la Fotografía, 2-4 de diciembre de 2006*. Zarautz, Photomuseum, 2007; pp. 355-364.

do establecimiento de venta de chacolí ubicado en la calle Tecenderías, actual Ansoleaga. Siguiendo una composición velezqueña, vemos el interior del local en el que una dependienta atiende a varios clientes. Mientras, en primer plano y flanqueando la puerta de acceso, se disponen a izquierda y derecha dos grupos de figuras. A la izquierda, vemos a tres “jebos” degustando el caldo, mientras que a la derecha se ubican cuatro figuras bebiendo y acompañando el momento con una cazuela de ajoarriero<sup>57</sup>. Cuenta Arazuri que la Pamplona de principios del siglo XX contaba con varios locales de este tipo y, por los datos ofrecidos por la prensa, el representado por Ciga podría ser el local llamado de Culancho<sup>58</sup>.

Durante sus años parisinos, Ciga se interesó mucho por representar en tablas de pequeño formato escenas y paisajes urbanos, si bien el ámbito pamplonés no atrajo excesivamente su atención, a no ser que fuera en el campo del retrato, donde representó en muchas ocasiones a los efigiados en interiores domésticos, como el retrato de los esposos Áriz Gorriz (1915, Museo de Navarra), o relacionados con su actividad profesional, como sucede con los retratos de los doctores Balda (1914, col. particular) y Gortari (1926, col. particular). Sería en sus carteles Sanfermineros en los que dedicaría atención a los escenarios urbanos y a las costumbres festivas propias de tales fechas como se advierte en los carteles de 1909 y 1917, dedicados al paso del encierro por las calles de Pamplona, el de 1910, que representa el ambiente festivo de la Plaza del Castillo, el de 1918, que muestra a los mozos en la grada de la plaza de toros, o el de 1920, con una simpática carrera de los niños delante de un kiliki. Aunque ligeramente fuera del límite cronológico impuesto en este trabajo, debe hacerse mención del lienzo “Procesión del Corpus en Pamplona”, relacionado como es lógico con el uso y costumbres religiosas en la capital navarra (1944, Ayuntamiento de Pamplona). Además, es este un lienzo, que representa el paso de la procesión por la plaza del Ayuntamiento, que debe ponerse en relación estrecha con el propio artística, que fue concejal del municipio pamplonés y que, como tal, participó en varias ocasiones en el acto.

Un importante artista de esta generación, el murchantino Jesús Basiano, no destacó especialmente en el género costumbrista, si bien dejó algunos ejemplos dignos de mención, tanto por el tema como por la estética, de lo más moderno en la Navarra de su tiempo. Nacido en 1889, permaneció toda su infancia y juventud vinculado a Bilbao, a donde se trasladó siendo niño junto con su familia. Gracias a la Diputación de Navarra pudo formarse en Madrid, junto a Cecilio Plá, y en Roma. Esta época coincide con un interés por la figura, que quedó confirmado en pinturas como “Retrato castellano”, “El picador” o “Castellano”, de hacia 1912-1915 (colecciones particulares). Un crítico de la época, Garcilaso, ya advirtió la capacidad del joven para estos temas, llegando a afirmar: “En toda la obra que ha traído [de Madrid a Pamplona] no hay un paisaje. Todos los lienzos

---

57. *Diario de Navarra*. 29 de marzo de 1915.

58. ARAZURI, J. J. *Pamplona estrena siglo*. Pamplona: Diario de Navarra, 1980, pp. 113 y 114.

son figuras, y figuras primorosas, valientes, atrevidas, seguras”<sup>59</sup>. Algunas obras de estos años se centran en tipos de la tierra, como “Roncalesa” o “Señora”, ésta de sabor folclórico, ambas en colecciones particulares. El tema de la roncalesa volvería a repetirlo en torno a 1917-1920, si bien por esos años comenzaría a hacerse patente su inclinación por el paisaje, género con el que a la larga lograría merecida fama. Algunos tipos como “Carlista de Larraga” (c. a. 1928, colección particular) o “Estudiante de Falces” (1929, Ayuntamiento de Pamplona), de impronta goyesca, al modo de Eugenio Lucas, se confunden entre los centenares de paisajes que pintó por esos años en los que, en ocasiones, incluyó alguna figura humana, introduciendo con ello cierta anécdota a la escena. Obra sin parangón en el quehacer de Basiano es el lienzo “Las monjas” (c. a. 1950, colección particular), de gran expresividad y atrevida composición, en picado, en el que dos hermanas de la Caridad trabajan unas labores en las traseras de la catedral de Pamplona<sup>60</sup>. Hasta su fallecimiento en 1966, su pintura se centró preferentemente en el paisaje, quedando el costumbrismo relegado a un segundo plano.

De la misma generación que Ciga, y también vinculado al medio baztanés, fue Francisco Echenique, que si bien no ha sido reconocido por todos los autores que se han dedicado al estudio de nuestra pintura, ocupa un lugar destacado, en especial en su faceta de paisajista. En este campo desplegó un especial sentido de la luz y del color cercano a los planteamientos modernos y que se debe, en buena medida, a su estrecho contacto con los pintores en torno a la Escuela del Bidasoa<sup>61</sup>. Nació en Elizondo en 1880, lugar al que permanecería vinculado durante toda su vida. Pintor por afición, dado que trabajaba en el Ayuntamiento de Valle del Baztán como ayudante de depositaria, comenzó colaborando con revistas locales, como *La Avalancha*, donde se publicaron algunos dibujos suyos<sup>62</sup>. Hacia 1905, inició su relación con la fotografía, concurriendo a algunos certámenes en los que obtuvo varios premios<sup>63</sup>. Su contacto con la pintura arrancó, según Zubiaur Carreño, hacia 1915 de manera autodidacta, y entre 1920 y 1925, la Diputación de Navarra y el Ayuntamiento de Baztán le pensaron para que pudiera dedicarse a ella con mayor libertad<sup>64</sup>. Es por estos años

---

59. GARCILASO. “Película local. Un pensionado. Basiano”. En: *Diario de Navarra*; 24 de mayo de 1912.

60. MURUZÁBAL, J. M. *Basiano, el pintor de Navarra*. Pamplona, CAMP, 1989; p. 59.

61. Para Zubiaur Carreño, Echenique forma junto con José Salis y Vicente Berrueta la primera generación de pintores históricos de la Escuela del Bidasoa, a la que le seguirá la formada por Bienabe Artía y Montes Iturrioz, ZUBIAUR CARREÑO, F. J. *La Escuela del Bidasoa. Una actitud ante la naturaleza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1986; pp. 135-141.

62. “Casa donde nació D. Dámaso Legaz”. En: *La Avalancha*; 8 de diciembre de 1902. “Baztán. Vista parcial de Elvetea”. En: *Ibíd.*; 24 de mayo de 1903; “Baztán. Puente de Ascoa”. En: *Ibíd.*; 24 de julio de 1903; y el retrato del P. Francisco R. Laphitz, En: *Ibíd.*; 24 de octubre de 1906.

63. En 1907 obtuvo la primera medalla en el Certamen municipal de Pamplona, y al año siguiente una de bronce en el Certamen Internacional de Fotografía organizado en Buenos Aires. ZUBIAUR CARREÑO, F. J. *La Escuela del Bidasoa. Una actitud ante la naturaleza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1986; p. 138.

64. A. G. N., DFN 37417: Solicitudes, Bellas Artes 1864-1919: Francisco Echenique Anchorena.

cuando se relaciona estrechamente con San Sebastián, donde expuso anualmente entre 1920 y 1924 en el vestíbulo de “El Pueblo Vasco”. Aparte, en la década de 1930 realizó algún proyecto editorial como la serie de aguatinas que fueron impresas por Laborde y Labayen con el título de *Apuntes Vascos del Baztán* (Tolosa, 1939). Falleció en el mismo Elizondo en 1948.

Echenique es un enamorado del Baztán, que ya en su juventud retrató en imágenes fotográficas. Fue a través de la fotografía como llegó a la pintura, aspecto éste de gran importancia para comprender su obra y que se traduce en la atención prestada al natural, en la planificación de los espacios, en la captación de ambientes y en el detallismo de su pincelada y esmero en el dibujo<sup>65</sup>. Esta atención por el medio natural del Baztán se reflejó también en las gentes de la zona. De hacia 1915-1920, época en la que practica con intensidad el dibujo,



Francisco Echenique, “Tipo baztanés”, c.a. 1915-1920. Colección particular.

son algunos retratos de tipos baztaneses, “de tendencia clásica en su realismo, con gran atención por el detallismo de las facciones y cuidado sombreado”<sup>66</sup>. En la serie de aguatinas que componen los *Apuntes vascos del Baztán* (1939), dedicados al paisaje de la zona, incluyó un retrato de hombre titulado significativamente “De mi tierra”, como queriendo reafirmar de este modo la caracterización de un tipo físico de la zona a través de esta imagen<sup>67</sup>. Hay captación psicológica en estos dibujos, en los que los retratados proyectan a través de su mirada y sus facciones la fisonomía de un paisaje, tan estrechamente vinculado a sus vidas. Esta descripción del baztanés realizada por Irigaray y que recoge Zubiaur Carreño se ajusta al tipo físico representado por Echenique y del que, con el tiempo, él también formará parte:

65. ZUBIAUR CARREÑO, F. J. *La Escuela del Bidasoa. Una actitud ante la naturaleza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1986; pp. 137-138.

66. ZUBIAUR CARREÑO, F. J. “Francisco Echenique Anchorena. El esfuerzo unido al afán de superación”. En : *Pintores navarros*, t. I. Pamplona: CAMP, 1981; p. 63.

67. Véase ZUBIAUR CARREÑO, F. J. *Centenario de Francisco Echenique Anchorena (1880-1980). Exposición antológica de su obra*. Pamplona: CAN, 1980.



La tónica de su carácter es el respeto mutuo. Es tímido y parco de palabra, hospitalario y dadivoso (...) Es valiente, de fría sensibilidad, no se le ve exteriorizar su cariño<sup>68</sup>.

Si Ciga y Echenique se inclinaron en sus lienzos por representar a las gentes, usos y costumbres de la montaña navarra, la zona de la Ribera fue el escenario en el que trabajó otro importante pintor costumbrista del momento, como fue el tudelano Miguel Pérez Torres. Nacido en 1894, comenzó trabajando en la Banca local hasta que una crisis personal le apartó de sus obligaciones profesionales. Empezó a dedicarse a la pintura como afición y de manera autodidacta para conseguir superar su bajo estado anímico<sup>69</sup>. En torno a 1918, visitó el Valle del Baztán junto a Javier Ciga, al que siguió tanto por afinidades temáticas, en concreto el paisaje y el retrato, como por ser seguidor de la tradición pictórica española del siglo XVII, en concreto de Velázquez. Igualmente, en opinión de Paredes y Díaz Ereño, pudo ser el propio Ciga quien animara a Pérez Torres a exponer por primera vez, en la muestra organizada en Oñate en 1918 con motivo de la celebración del Primer Congreso de Estudios Vascos<sup>70</sup>. Gracias a una pensión de la Diputación de Navarra, ingresó en 1919 en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, donde se formó durante un año junto a José Mongrell. La década de 1920 fue especialmente fructífera ya que expuso en Madrid, participando en 1922 en la Exposición Nacional de Bellas Artes, en la que obtuvo una Medalla de Tercera clase con "La confesión del capuchino". Pensionado aún por la Diputación, se matriculó en 1924 en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, teniendo ocasión de acudir también al Museo del Prado para copiar a los maestros del pasado. De regreso a Tudela, continuó trabajando libremente hasta que en 1933 ingresó como profesor agregado al Instituto Nacional de la localidad. Allí permaneció hasta 1936 encargándose de las clases de Dibujo, si bien durante el curso 1934-1935 volvió a matricularse en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1937, tras el cierre del Instituto de Tudela, pasó a Pamplona para encargarse alternativamente de la enseñanza artística en el Instituto provincial y en la Escuela de Artes y Oficios, labor que desempeñó hasta su fallecimiento en la capital navarra en 1951<sup>71</sup>.

---

68. ZUBIAUR CARREÑO, F. J. *La Escuela del Bidasoa. Una actitud ante la naturaleza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1986; p. 37.

69. Como informa Manterola, "al artista le gustaba decir, con el fino humor de que hacía gala de cuando en cuando, que se hizo pintor por prescripción facultativa", MANTEROLA, P. "Miguel Pérez Torres. La ausencia de espíritu de superación". En: MARTÍN CRUZ, S. (Dir.) *Pintores navarros*, t. I. Pamplona: CAMP, 1981; p. 115.

70. PAREDES, C.; DÍAZ EREÑO, G. Catálogo de la exposición *Miguel Pérez Torres*, Pamplona: Fundación Caja Navarra, 2001, p. 10.

71. Para Miguel Pérez Torres, véase, MANTEROLA, P. "Miguel Pérez Torres. La ausencia de espíritu de superación". En: MARTÍN CRUZ, S. (Dir.) *Pintores navarros*, t. I. Pamplona: CAMP, 1981; pp. 115-120; MANTEROLA, P.; PAREDES, C. *Arte Navarro*. Col. Panorama, nº 18. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1991; pp. 68-69; PAREDES, C.; DÍAZ EREÑO, G. Catálogo de la exposición *Miguel Pérez Torres*. Pamplona: Fundación Caja Navarra, 2001.

En sus comienzos como pintor, Pérez Torres se definió como un buen dibujante y colorista, atento al natural, y cercano a la realidad. Hasta 1930 se desarrolló su momento más “noble y puro”, caracterizado por una pintura sincera, no exenta de cierta melancolía<sup>72</sup>. En nuestra opinión, el aprendizaje en Barcelona junto a Mongrell fue importante y pervivió a través del gusto por el dibujo, la composición y el costumbrismo, a lo que hay que unir la lección recibida en el Museo del Prado junto a los maestros del XVII. Es un lugar común afirmar que a partir de la década de 1930, y hasta su fallecimiento en 1951, su pintura se volvió menos viva, sometida por el aprendizaje académico en Madrid, que limitó su capacidad y encorsetó sus aptitudes plásticas<sup>73</sup>. No obstante, algunos paisajes de la década de 1940 obligan a matizar esta afirmación.

Desde un punto de vista temático, si bien prestó atención al paisaje y al retrato, fue el costumbrismo el género en el que dejó sus mejores obras, que hay que entroncar estéticamente con la tradición pictórica española<sup>74</sup>. En sus pinturas y dibujos estuvo siempre atento a las gentes de la Ribera, transmitiendo su aspecto, vestimentas y prestando especial atención a su entorno laboral, relacionado con el medio agrícola. El establecimiento familiar de venta de verduras le sirvió de aula para conocer a tipos de la zona que fueron protagonizando su particular universo creativo. En ocasiones, estos personajes reales le sirvieron para realizar verdaderas alegorías de unos valores trascendentes que van mucho más allá de lo meramente representativo, como sucede en el lienzo “En la Ribera de Navarra” donde, más allá de mostrarse a dos personajes –uno femenino de pie, y otro masculino sentado–, en el momento de la bendición del almuerzo, se está ahondando en la religiosidad y en el trabajo de las gentes de la zona<sup>75</sup>. Sobre esta pintura diremos algo más adelante.

Pérez Torres trató el trabajo, la religiosidad y el ocio de las gentes riberas con profundo respeto y desde el conocimiento directo del entorno por él representando. El retrato es para él un vehículo para mostrar el carácter étnico de las gentes de la zona. Así lo advertimos en ejemplos como “Cabeza de ribero”, del Museo de Navarra, donde el parecido físico cede protagonismo a la caracterización de un rostro curtido por la vida en el campo y propio no sólo de un sujeto individual sino, más aún, de un sujeto colectivo. La cabeza de anciano, pintada en 1917 (Ayuntamiento de Tudela), o los retratos de su padre, al óleo o en dibujos, de

---

72. MANTEROLA, P.; PAREDES, C. *Arte Navarro*. Col. Panorama, nº 18. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1991; p. 69.

73. MANTEROLA, P., “Miguel Pérez Torres. La ausencia de espíritu de superación”. En: MARTÍN CRUZ, S. (Dir.) *Pintores navarros*, t. I. Pamplona: CAMP, 1981; pp. 115 y 120.

74. En 1919, su pintura era descrita en estos términos: “Es el arte de Pérez Torres, austero, viril..., arte norteño, y parece descendiente en línea recta con la modalidad hispánica: Velázquez, Ribera, Carreño, Goya”. VILLAR PONTE, A. “Nuevo pintor”. En: *La correspondencia de Cienfuegos* (Cuba). 1919. Reseña tomada en Museo de Navarra. Fondo Documental de Artistas Navarros. Caja Pérez Torres.

75. URRICELQUI PACHO, I. J. “La pintura costumbrista en Navarra a través de tres ejemplos: Inocencio García Asarta, Javier Ciga Echandi y Miguel Pérez Torres”. En: *Ondare*, nº 23, 2004; pp. 554-557.

hacia 1919-1920, tienen también una profundización psicológica que ahonda en un modo de ser y de vivir propios. Por su parte, en otros retratos se aprecia un sentido más costumbrista, como los del personaje popular conocido como “Matarratas” –uno de ellos en el Museo de Navarra y el otro en colección particular–, en los que el nombre del retratado alude al nombre popular del vino de baja calidad, del mismo modo que el del “Rapa-pobres” pintado por Carceller varias décadas antes, define a un personaje típico de la zona.

Pérez Torres también dedica obras a la religiosidad de las gentes de la Ribera. Quizá, la obra más conocida de este tipo sea “La confesión del capuchino”, pero para nuestro tema tienen más interés otras telas, por presentar un mayor sentido costumbrista, como la titulada “Oración”, de 1925<sup>76</sup> (Ayuntamiento de Tudela), en la que un par de ancianos, hombre y mujer, aparecen de perfil, el hombre sentado a un poco más de altura, ella reposada sobre sus rodillas, mirando ambos hacia un punto que queda a la izquierda, fuera de nuestro alcance. El cuadro se ha titulado “Oración”, como queda dicho, si bien no hay en él nada que nos lleve a afirmar con absoluta certeza que sea esta la actividad representada. Es cierto que la pareja aparece con humilde gesto y una cierta actitud contemplativa que puede relacionarse con la devoción de las gentes de la Ribera, al igual que sucede con las de la montaña navarra tratadas por Ciga. No obstante, este cuadro parece interpretarse más bien en el sentido de algunas pinturas etnicistas tratadas por algunos pintores de la época y que alcanzará fechas posteriores en artistas como Flores Kaperotxipi. Se trata de mostrar en ellas no sólo unos tipos sino el carácter reposado consustancial a ellos y totalmente relacionado con un modo de ser e, incluso, con una tierra y con un entorno determinados. El pequeño bodegón en el ángulo inferior derecho –dos cebollas, calabaza y cesta de mimbre– contribuye a esto.

También relacionado con la religiosidad de las gentes es el lienzo “Cristero” sobre el que, no obstante, conviene hacer una precisión. Generalmente, la obra de Pérez Torres suele vincularse al entorno humano y cultural de la Ribera, en tanto que el artista llevó al lienzo tipos y escenas de la zona. Sin embargo, el análisis detenido de esta pintura revela que se interesó también, aunque de manera más puntual, por lo característico de otras zonas de Navarra. Decimos esto porque el personaje representado en este lienzo, de hacia 1920 (Ayuntamiento de Tudela), no pertenece al ámbito ribero sino, más bien, al de la montaña navarra. Efectivamente, el tipo de indumentaria –sombbrero, chaqueta, calzones y espardeñas– coincide más con un tipo de la zona de Salazar que con uno de la Ribera<sup>77</sup>. No

---

76. La tela, pese a estar fechada junto a la firma del autor, apareció en un reciente catálogo data da en torno a 1919, PAREDES, C.; DÍAZ EREÑO, G. Catálogo de la exposición *Miguel Pérez Torres*. Pamplona: Fundación Caja Navarra, 2001; pp. 62-63.

77. Para este tipo regional pueden verse algunas imágenes fotográficas en MARQUÉS DE SANTA MARÍA DEL VILLAR. *Fotografías de Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1982; pp. 167, 169 y 171. En ellas se advierten detalles de indumentaria comunes al Cristero, tales como la chaqueta, calzones y sombrero. Del mismo modo, pueden encontrarse algunas imágenes en las que se advierten detalles de indumentaria en RAMOS, J.; SAGÜÉS, X. *Imágenes de la vida tradicional vasca a través de la antigua tarjeta postal*. Pamplona: Ortazar, 2000; imágenes 118 y 119.



Miguel Pérez Torres, "El cristero", c.a. 1920. Ayuntamiento de Tudela.

obstante, su presencia en el ámbito ribero tampoco debe extrañarnos ya que, como es sabido, era frecuente la transhumancia entre el norte y sur de Navarra a través de las cañadas y del comercio almadiero<sup>78</sup>. Es una pintura correcta en la que se condensan, de un lado, el retrato étnico y, de otro lado, el costumbrismo, vinculado en este caso al culto y a la religiosidad de las gentes, aspecto referido en el expositor con el Crucificado que sostiene el personaje. Se ha dicho que el escenario neutro e inexistente, de sabor velazqueño, dota al personaje de una connotación mística<sup>79</sup> que, en nuestra opinión, queda acentuada por la propia idiosincrasia del personaje, tan humilde y, a la vez, tan lleno de carácter.

---

78. El fotógrafo tudelano Nicolás Salinas dejó constancia de estas prácticas en la serie sobre los almadieros. Véanse ejemplos como "Almadieros almorzando", tomada en El Bocal en 1900, en MARTÍN LARUMBE, C. *Fotografías para una historia visual de Tudela en el siglo XX. Nicolás Salinas Pobes, Tudela (1873-1955)*. Tudela: M. I. Ayuntamiento - Centro Cultural Castel-Ruiz, 2002; p. 140.

79. PAREDES, C.; DÍAZ EREÑO, G. *Catálogo de la exposición Miguel Pérez Torres*. Pamplona: Fundación Caja Navarra, 2001; p. 12.

Finalmente, el pintor tudelano también se interesó por los momentos y espacios de ocio de las gentes de la zona, como se advierte en el lienzo “Entre pite y pite”, de fechas similares a la anterior tela (Ayuntamiento de Tudela), donde tres hombres ancianos, sentados en sillas y bancos, disfrutan de una amena tertulia degustando vino. Uno de ellos, que ocupa el centro y que se muestra el más risueño, nos mira de frente, como invitándonos a participar de la escena. Mientras, los otros dos hombres, que lo flanquean, permanecen sentados, como esperando a que el del medio haga algún comentario sobre el vino que va a probar.

Para concluir con este artista, debe mencionarse su afición por el retrato femenino, relacionado muchas veces al entorno familiar y que, en ocasiones, queda asociado a un sentido costumbrista vinculado con la Ribera. De todos ellos destaca el titulado “Vendedora de verduras”, de en torno a 1933 (Museo de Navarra), pintura que bien puede interpretarse como una alegoría de la fecundidad de la tierra ribera. En ella, una figura femenina posa en medio de una exposición de verduras, cuyos múltiples tonos verdes, matizados por los cremas de algunos frutos, conceden a la escena un enorme atractivo plástico.

Un interesante pintor de esta generación, estéticamente mucho más moderno, fue Lorenzo Aguirre cuya obra, sin embargo, está totalmente vinculada al medio alicantino y al madrileño. Efectivamente, salvo su nacimiento en Pamplona en 1884 y alguna breve estancia en la capital navarra, nada más vincula al pintor con esta tierra. Con tan sólo tres años de edad fue trasladado a Alicante, ciudad a la que permaneció estrechamente vinculado hasta su muerte en 1942. Allí se formó junto a Lorenzo Casanova desarrollando una fructífera y reconocida carrera artística<sup>80</sup>. Fue un notable dibujante, con tendencia a cierta caricaturización e, incluso, hacia el esperpento. Practicó con éxito la ilustración gráfica, siendo habitual de la revista madrileña *La Esfera*, el cartel y el diseño de hogueras de San Juan. Su pintura participa en ocasiones del tremendismo y expresionismo de Gutiérrez Solana y Evaristo Valle. También hay en ella influjo del mediterraneismo, por la espiritualización y *caracterización* del paisaje, el uso de tonos cálidos y la atención a la luz. Salvo alguna pintura como “Cabeza de vasco”, firmada en 1942 (col. particular), poco más hay en su obra, que sepamos, referido a tipos, usos y costumbres de la tierra.

Especialmente particular es la relación de Gustavo de Maeztu con Navarra que, si bien tuvo algún contacto puntual anteriormente, no se produjo de manera intensa hasta la década de 1930, en especial en torno a 1935-1936, vinculada a Estella, desarrollándose estrechamente hasta su muerte en 1947. El itinerario formativo de Gustavo de Maeztu hasta su llegada a Navarra es el propio de un hombre cosmopolita, abierto y relacionado con la intelectualidad artística y cultural de su tiempo, tanto en Madrid como en Bilbao. Pudo viajar a París y, gracias a su hermano Ramiro de Maeztu, conoció Londres; viajó también por

---

80. PAREDES, C.; DÍAZ EREÑO, G. Catálogo de la exposición *Lorenzo Aguirre*. Pamplona: Fundación Caja Navarra, 1999.

Castilla y Andalucía, siguiendo las motivaciones de la generación del 98. Su obra es la síntesis entre la solidez del dibujo y la monumentalidad clásica, y el empleo de un color plenamente moderno, excéntrico en ocasiones, atento a temas costumbristas, no exentos de idealización y de sabor neorromántico.

La obra de Maeztu transita entre lo real y lo alegórico. Si bien en sus comienzos se interesó por el costumbrismo vasco en pinturas como "Aldeano" (c.a. 1905, Museo Gustavo de Maeztu), "Pareja de aldeanas" (c. 1905, col. particular), "Romería" (c. 1905, col. particular) o "Pastor del Gorbea" (c. 1907-1909, ubicación desconocida), muchas de sus pinturas, dedicadas a temas costumbristas, encierran un sentido trascendente que las convierte, más allá de en representaciones de un hecho puntual, en escenas con un fuerte sentido iconológico. Especialmente interesantes resultan sus trabajos de las décadas de 1910 y 1920 dedicadas a tipos y escenas castellanas, andaluzas y vascas, muy en la línea de la búsqueda de la esencia nacional impulsada por el pensamiento noventayochista. Maeztu se interesa por el pueblo anónimo, por la *intrahistoria*, que, en su obra, se convierte en héroe y en símbolo de ideas más elevadas como la raza, la fortaleza, el amor, el valor, etc.<sup>81</sup> Así, "La copla andaluza" (c.a. 1915, Museo Gustavo de Maeztu), "El ciego de Catalañazor" (c.a. 1915, Museo de Bellas Artes de Bilbao), "Los novios de Vozmediano" (dos versiones, c.a. 1915, ambas en el Museo Gustavo de Maeztu), "Las mujeres del mar" (c.a. 1916, Diputación de Vizcaya), "Las samaritanas" (c.a. 1917, Museo Gustavo de Maeztu), "El orden" (c.a. 1918-1919, Museo de Bellas Artes de Bilbao), "La Fuerza" (c.a. 1918-1919, Museo Gustavo de Maeztu) o "Andalucía" (c.a. 1918-1919, Museo Gustavo de Maeztu), deben ser contemplados bajo esta óptica. Este mismo sentido será empleado en sus lienzos ideológicamente más comprometidos del contexto de la Guerra Civil y del franquismo como "El Toro Ibérico" (c. 1945, Museo Gustavo de Maeztu).

Este lenguaje, mezcla de costumbrismo y alegoría, resultó ideal para la elaboración de murales y proyectos decorativos, como el enorme lienzo "La tierra ibérica" (250 x 300 cm.), pintado en torno a 1916 para la Cámara de Comercio de España en Londres; el mural "Ofrenda del Levante a la patria española", de fecha similar, para el Casino de Murcia, cuyos bocetos se encuentran en el Museo Gustavo de Maeztu; o el tríptico "Tierra Vasca", pintado hacia 1922 para las Juntas Generales de Vizcaya, en Guernica.

La presencia de lo navarro en su obra hasta 1940 es muy discreta<sup>82</sup>, si bien comienza a cobrar protagonismo hacia 1935-1936 con la elaboración de los

---

81. No en vano, en noviembre de 1918, *El Figaro*, en un artículo de Fernando López Martín, llamaba a Maeztu "un pintor de la raza". Se destaca en este artículo el lienzo "El hombre de Castilla", en el que se advierte un sentido simbolista: "[Maeztu] quiso representar en su lienzo una aurora de luz para la raza". Página reproducida en PAREDES GIRALDO, C. *Gustavo de Maeztu*. Pamplona: CAMP, 1995; p. 73.

82. Paredes documenta un dibujo al carbón fechado hacia 1910-1911 (Museo Gustavo de Maeztu) que con el título "Cerca de la ciudad de Viana" representa a dos lugareños de esta zona navarra. PAREDES GIRALDO, C. *Gustavo de Maeztu*. Pamplona: CAMP, 1995; p. 410.

paneles decorativos del Salón de sesiones del Palacio de Navarra, realizados en esos años, de los que dos están dedicados, uno a la “Montaña navarra” y el otro a la “Ribera navarra”. En dichas escenas se remarcan aspectos costumbristas representando labradores, pastores, almadieros, ganaderos, y otros personajes. Hablaremos de esta pintura más adelante.

El encargo de estas pinturas puso a Maeztu en relación más estrecha con los escenarios navarros, con sus costumbres y con sus gentes, lo que fue plasmado en algunos lienzos como “La jota navarra. Roncal”, del Museo Gustavo de Maeztu, o en algunos paisajes con figuras como “Calle de pueblo” (c. a. 1939-1940), de colección particular. En otros, si bien el entorno –paisaje o pueblo– es el protagonista, advertimos interesantes detalles costumbristas en los tipos representados y en sus actividades. En dos acuarelas tituladas “Pescadores” (c.a. 1940, col. particular), vemos varias figuras practicando la pesca con red en un río, posiblemente el Ega, en las inmediaciones de Estella. Las orillas del Ega y las actividades que se realizan en ellas –pesca, lavado de ropas– ocupan la atención del artista en algunos lienzos del Museo Gustavo de Maeztu (Estella), como por ejemplo, “Puente de San Juan” en el que, si bien el protagonismo es del entorno paisajístico, con el puente al fondo, se describen varias actividades de la zona relacionadas con el cauce: lavanderas, aguadoras, así como un labriego que transita por la orilla con una montura.

Aparte de éstos, otros pintores navarros trataron temas costumbristas. Uno de ellos fue Fernando Artieda, que hacia la década de 1920 dejó algunos ejemplos como “Fraile” (en comercio), que se inspira muy de cerca en “El bebedor” de Ciga, antes citado y, como éste, en modelos velazqueños; o Natalio Hualde, que en lienzos como “El carro de heno” (col. particular), presta atención con justeza a las costumbres agrícolas del medio rural navarro. También el pamplonés Millán Mendía se interesó por el género costumbrista a través de algunas escenas como “Pastor en el bosque” (col. particular), que por su estética y tema recuerda a García Asarta, con quien sabemos que se formó y mantuvo una estrecha relación. La ambientación, la atención a los troncos de los árboles, a la paleta de verdes y cremas, y el carácter amable de la escena definen esta pintura.

En este contexto de las dos primeras décadas del siglo XX, el cartel sanferminero contribuyó notablemente a asentar el género costumbrista en el imaginario colectivo a través de autores como Ciga (1917, 1918 y 1920) o Ricardo Tejedor (1921) que se inspiraron en tipos y escenas características de la fiesta<sup>83</sup>: el encierro, los mozos en la plaza de toros, los kilikis persiguiendo a los niños, txistularis y mozas sonrientes; si bien no faltaron otras de tono más folclórico e incluso alegórico debidas a autores foráneos como García Lara (1912, 1923, 1915 y 1916) o León Astruc (1914). También la prensa navarra y los periódicos

---

83. Del cartel de 1920, debido a Ciga, *La Avalancha* (6 de julio de 1920) hizo este comentario: “El boceto de ese bonito cartel de las fiestas y ferias de San Fermín del presente año, es obra del pincel del acreditado artista pamplonés D. Javier Ciga Echanti, cuyo asunto es una de las típicas escenas que se desarrollan en Pamplona durante las fiestas”.



Millán Mendía, "Pastor en el bosque", c.a. 1910. Colección particular.

comenzaron a incluir imágenes y escenas costumbristas, bien como acompañamiento a los textos o como chistes gráficos.

Al igual que con los pintores navarros de la primera generación, también las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes constituyen un laboratorio de análisis del auge del género costumbrista en Navarra y su relación con las modas artísticas del momento en España. En las ediciones de 1915 y 1917, Javier Ciga confirmó su interés por el género presentando los lienzos "Chacolí" y "Un viático en el Baztán", respectivamente. Esta tendencia se dio incluso en el campo de la escultura, de manera que en la edición de 1920 Fructuoso Orduna presentó una estatua en yeso representando a un "Pelotari" y una cabeza en mármol con el retrato de su padre titulada significativamente "Roncalés". En la misma edición, el fiterano Fausto Palacios exhibía un busto en yeso titulado "Campesino navarro"<sup>84</sup>. A la edición siguiente, en 1922, Pérez Torres concurreó con "La confesión del capuchino" y "En la ribera de Navarra", obteniendo una medalla de tercera clase, mientras que en 1924 presentó dos óleos más, "Taberna" y "Mi padre". Mientras, otros pintores navarros, como Lorenzo Aguirre, prestaban atención a escenas de otros ámbitos geográficos, como Madrid y Alicante, obteniendo en 1926 una medalla de segunda clase por "Crepúsculo de vidas", al tiempo que Basiano confirmaba su atención por el paisaje.

---

<sup>84</sup>. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920*. Madrid: Artes Gráficas Mateu, 1920; pp. 54-55.



#### 1.4. Los pintores navarros de la tercera generación y el costumbrismo

Para principios del siglo XX la pintura costumbrista, dotada de cierto valor étnico en ocasiones, se encontraba perfectamente asentada en Navarra, fortalecida además por el deleite que producía en la tierra todo aquello que tuviera que ver con lo castizo de unas gentes y de unas tradiciones. Si bien es cierto que la clientela local continuó decantándose preferentemente por el retrato y el paisaje, el costumbrismo experimentó un gran desarrollo tanto en el ámbito privado como en el institucional.

Dentro de los pintores navarros nacidos con posterioridad a 1900 encontramos una doble tendencia estética en función del respeto a los modelos tradicionales o, por el contrario, por el acercamiento a una estética más moderna, aunque siempre dentro de la figuración. Sea como fuere, y aunque en ocasiones el asunto costumbrista se convierta en una mera excusa para la experimentación estética, la mayoría de artistas navarros activos en este momento acudieron al género dotando a sus obras de carácter y sabor local.

Necesitada de un estudio se encuentra la figura de Julio Briñol Maíz, nacido circunstancialmente en Buenos Aires el 7 de marzo de 1902. Al poco tiempo sus padres se trasladaron con él a Tafalla, donde fue bautizado. Siendo joven, marchó a Pamplona iniciando su formación artística en la Escuela de Artes y Oficios y en la Academia Ciga, donde copió algunas de sus obras. En 1922, recibió una pensión de la Diputación de Navarra que le permitió matricularse en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Es esta la época en la que más relación tuvo con la capital navarra, exponiendo casi anualmente, bien en el Palacio provincial o en establecimientos de la ciudad, como la Sala Stylion, donde mostró sus obras en diciembre de 1925. Igualmente, concurreó en 1921 al concurso de bocetos de San Fermín, siendo elegido su trabajo para elaborar el cartel del año siguiente y, en 1926, al Certamen municipal, obteniendo el primer premio, pese a que un desnudo de mujer presentado por él organizó un gran revuelo entre la sociedad local. A partir de entonces, su vida transcurrió en Madrid, donde se instaló tras casarse allí, trayendo consigo una época fecunda de producción. No obstante, con el estallido de la Guerra Civil, Briñol vistió el uniforme republicano, siendo capturado y encarcelado. Puesto en libertad, continuó trabajando en Madrid como decorador, abandonando prácticamente los pinceles. Falleció tempranamente, en 1944, dejando inconclusa una carrera prometedora<sup>85</sup>.

---

85. BRIÑOL ECHARREN, A. "Julio Briñol Maíz. Una esperanza truncada". En: MARTÍN CRUZ, S. (Dir.) *Pintores navarros*, t. I, Pamplona: CAMP, 1981; pp. 31-35. MATUTE, E. Catálogo de la exposición *Julio Briñol*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1990. MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M. "Recuerdo del pintor Julio Briñol en su centenario". En: *Pregón Siglo XXI*, nº 20, 2002; pp. 58-60. CORTÉS BRIÑOL, L. "Julio Briñol". En: Catálogo de la exposición *Pamplona. Año 7*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2007; pp. 55-58.



Julio Briñol, "Retrato de Olla", c.a. 1920-1925. Ayuntamiento de Pamplona.

Su obra, al menos la que nos ha llegado, evidencia a un artista técnicamente bien dotado, inscrito en la tradición pictórica española, cercano a la obra de los maestros españoles del XVII aunque sin dejar de lado guiños a la modernidad, en especial en sus paisajes. Aparte de sus gitanas y de sus elegantes retratos femeninos, llenos de sensualidad, y al margen de sus paisajes, algunos de una sensible modernidad estética, Briñol dedicó atención a diversos tipos pamploneses. En estas pinturas se aprecia su formación castiza, con atención al dibujo y a los claroscuros, al tiempo que una alta dosis de atención al natural y un sentido anecdótico que se deleita en los detalles costumbristas y en la caracterización, más que caricaturización, de los tipos representados. Los retratos de "Olla" y de "Petit", ambos del Ayuntamiento de Pamplona, nos aproximan a esos tipos populares de la capital navarra, descritos por Arazuri, en los que la ocurrencia y la locuacidad, mezcladas en ocasiones con la inocencia y la puerilidad, constituyen las notas características<sup>86</sup>. El primero representa a Ramón Ollazcairqueta, "célebre personaje pamplonica de principios de siglo, famoso por sus ocurrencias y reconocido buen humor, casado con la no menos célebre Maxi "La Cutera". Por su parte, el segundo muestra al encargado de lazar a los perros vagabundos de la ciudad<sup>87</sup>.

---

86. ARAZURI, J. J. *Pamplona estrena siglo*. Pamplona: Diario de Navarra, 1980; pp. 37 y ss.

87. BRIÑOL ECHARREN, A. Julio Briñol Maíz. Una esperanza truncada. En: MARTÍN CRUZ, S. (Dir.) *Pintores navarros*, t. I, Pamplona: CAMP, 1981; pp. 30 y 33.

Otro pintor de esta generación que dejó muestras del género costumbrista fue Crispín Martínez, natural de Aibar. Nacido en 1903, se instaló en Pamplona en 1918. Si bien tomó contacto con la Academia Ciga y con la Escuela de Artes y Oficios, se formó de manera autodidacta. Tras una estancia en Logroño entre 1928 y 1936, se instaló en la capital navarra donde residió hasta su fallecimiento en 1957 en un fatídico accidente de automóvil ocurrido en la carretera de Pamplona a Tafalla<sup>88</sup>. Destacó como retratista logrando con algunos de sus trabajos un notable éxito, en especial con los realizados para el periódico falangista *Arriba España*, sin duda, su trabajo políticamente más comprometido. No son muchos los ejemplos de pintura costumbrista en su obra, destacando más en ésta sus magníficos retratos, género en el que destacó especialmente. Puede mencionarse el retrato masculino al carbón firmado en 1924 y que se conserva en el Ayuntamiento de Pamplona. Es obra de notable factura que representa a un personaje de Aibar en el que se revela técnica y hondura psicológica. En el Certamen artístico convocado por el Ayuntamiento de Pamplona en 1928, obtuvo un primer premio en la sección de Dibujo por un trabajo titulado "Campesino". También puede mencionarse "Amaietako", pintura de sabor costumbrista en la que un anciano, sentado en el interior de una casa, nos observa frente a un frugal almuerzo. El detalle de la ventana abierta mostrándonos un paisaje concede a la obra luminosidad así como espacialidad.

No obstante, el pintor navarro de esta generación más prolífico en el género costumbrista y de mayor calidad fue sin duda Emilio Sánchez Cayuela "Gutxi". Nacido en Pamplona en 1907, hijo del matrimonio formado por el pintor y comerciante Francisco Sánchez Moreno y Margarita Cayuela. Tuvo su primer contacto con la pintura de manos del dibujante y cartelista Ángel Cerezo Vallejo y, posteriormente, junto al alemán Otto Kin-Müller, afincado en Pamplona durante la Primera Guerra Mundial. Pese a que asistió a la Escuela de Artes y Oficios, resultó más determinante su contacto con el ambiente artístico en el establecimiento de venta de pinturas que su padre regentaba en la calle Eslava, y que fue bautizado por Muruzábal del Solar como la tertulia de La Navarra Artística, en la que se dieron cita hombres de las artes y de la cultura local como Zubiri, Basiano, Ciga, o Victoriano Juaristi, entre otros. Afectado por la muerte de su madre en 1920, su padre decidió integrarlo como peón en la cuadrilla de trabajo que él mismo dirigía. De esta época son sus primeros chistes gráficos y dibujos aparecidos en *La Voz de Navarra* a partir de 1923, llegando incluso a vender en 1925 sus primeros cuadros, tal y como informa su biógrafo Martín Cruz<sup>89</sup>. En 1927 entró en contacto con Barcelona, a donde se desplazó para trabajar en la ilustración y en la edición de carteles, si bien para el año siguiente regresó a Pamplona, marchando al poco tiempo a Madrid, ciudad en la que vivió un largo período. Allí

---

88. Para una biografía del artista, ESLAVA, J. A. "Crispín Martínez. El genio investigador". En: MARTÍN CRUZ, S. (Dir.) *Pintores navarros*, t. I. Pamplona: CAMP, 1981; pp. 48-57; PAREDES, C. Catálogo de la exposición *Crispín Martínez*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1988; URRICELQUI PACHO I. J. "El pintor Crispín Martínez (1903-1957)". En: *Pregón Siglo XXI*, nº 25, 2005; pp. 26-30.

89. MARTÍN CRUZ, S. Catálogo de la exposición *Emilio Sánchez Cayuela "Gutxi"*. Pamplona: Fundación Caja Navarra, 2000; p. 33.

comenzó a trabajar como decorador en las empresas de Emilio Villamor y en colchonerías Purroy. En 1929 entró en contacto con el Círculo de Bellas Artes, siendo becado al año siguiente por la Diputación de Navarra, gracias a lo cual pudo acudir al taller de José Moreno Carbonero. En 1932 recibió también la ayuda del Ayuntamiento de Pamplona al tiempo que se prorrogó la que le venía concediendo la corporación provincial. Además, en 1931 y 1932 comenzó a participar en el concurso de carteles de San Fermín, aunque sin éxito, práctica que repitió en otras ocasiones. Sin embargo, mayor trascendencia tiene que en 1932 comenzó a asistir al estudio de Daniel Vázquez Díaz que, a la larga, sería su gran maestro y con el que colaboraría en 1934 en la primera restauración de las pinturas murales de La Rábida, al tiempo que inicia su participación en la revista *Ciudad*. Durante la Guerra Civil trabajó en los talleres de propaganda del Gobierno Republicano instalados en la Escuela Superior de Bellas Artes, entrando a mediados de 1938 a la oficina del Servicio de Intendencia del Gobierno Republicano. No obstante, terminada la guerra, regresó a Pamplona y participó en 1940 en la Exposición de Artistas Navarros. A partir de entonces desarrollará su vida a caballo entre Pamplona y Madrid, visitando otras ciudades españolas por motivos de trabajo, generalmente relacionado con pinturas decorativas y murales, terreno en el que llegó a especializarse durante los años de posguerra. Falleció en 1993, organizándose la Caja de Ahorros de Pamplona una exposición homenaje al año siguiente<sup>90</sup>.

La evolución de su obra, analizada por Martín Cruz, arranca de un primer momento en el que combina una pintura costumbrista, anecdótica y, en ocasiones, caricaturesca, cercana a los Arrúe, con una pintura decorativa que alcanzará mayor desarrollo durante su estancia en Madrid a través del conocimiento del taller de Moreno Carbonero, el Círculo de Bellas Artes y la Escuela de Bellas Artes. El contacto con este centro le llevará a consolidar su pintura, más intelectualizada, mejor compuesta y dibujada con mayor habilidad. Determinante fue su acercamiento al estudio de Daniel Vázquez Díaz, que le guió hacia una pintura más meditada y constructiva, gustosa por el volumen y el dibujo. El mayor afianzamiento de su pintura se producirá entre 1940 y 1960, años que marcan la época más fructífera y notable del artista.

Sánchez Cayuela fue un autor polifacético, que dedicó la atención a campos muy diversos, empezando por simples dibujos o ilustraciones y llegando a complejos conjuntos murales. Dentro de sus preferencias temáticas en la pintura de caballete, mostró una clara inclinación por la escena costumbrista centrada en el ámbito vasco que, a nuestro juicio, constituye uno de sus capítulos más destacados. Dentro de sus obras ocupan un papel principal las dedicadas al mundo de la pesca que se advierte en óleos como "Arrantzale", de hacia 1929 (col. particular) o en ilustraciones como "Cargando sardinas", de época similar. Esta temática le acompañará durante toda su vida, alcanzando obras de enorme calidad, ya en torno a 1940, como "Pescadoras recogiendo sardinas" (col. particu-

---

90. Hemos seguido la obra de MARTÍN CRUZ, S., *Emilio Sánchez Cayuela "Gutxi"*, Pamplona: CAMP, 2000.

lar), de composición simétrica y que recuerda a la pintura constructivista de Vázquez Díaz, o el retrato del joven remero “Joshe Mari”, de 1945 (col. particular), quizá una de sus mejores pinturas, de honda sensibilidad.

El mundo rural también captó su atención, tanto en dibujos como en óleos. Con cierta caricaturización trató a “Caseros”, en un dibujo fechado en su primera época (col. particular), evolucionando a un sentido más plástico en obras de mayor relieve como “Lavandera en el río” o “Recogiendo manzanas”, ambas pinturas en colecciones particulares, fechadas hacia 1940, u otras más líricas como “Pastoral”, de 1934, recientemente adquirida por el Museo de Navarra. En décadas posteriores a nuestro período de estudio, insistiría en estos temas, dotándoles de un sentido étnico, como sucede en “Sagardantza”, pintura de 1960 (col. Particular). En décadas posteriores a 1940 Sánchez Cayuela intensificó su atención a los temas costumbristas, con escenas y tipos, muchas veces idealizados, en óleos tales como el mencionado retrato de “Joshe Mari”, “La petanca” (1942), “La barca de Martín” (1946), el bellissimo “Lechera en el camino” (1947), “Zamalkain. Danzante de la Soule” (1948), “Roncaleses” (1957), “Leñadores de la Barranta” (1957), o el citado “Sagardantza”, entre muchas otras.



Emilio Sánchez Cayuela Gutxi, “Recogiendo manzanas”, 1940. Colección particular.

Debe hacerse notar a través de la obra de Sánchez Cayuela una constante en buena parte de la pintura navarra del momento acerca del tratamiento que se concedía a Pamplona como escenario de actividades. Pese a que para las décadas de 1930 y 1940 la ciudad había roto su cerco amurallado tanto los literatos como los pintores continuaron insistiendo en la imagen de la capital navarra como ciudad amurallada y, a través de ello, como escenario del casticismo de sus gentes más allá de cualquier atisbo de modernidad<sup>91</sup>. Esto se advierte, por ejemplo, en algunos trabajos de *Gutxi* como en dos acuarelas de la colección del Señorío de Sarría. La primera, "Caseros en el Portal de Francia", de 1942, muestra a dos personajes, un hombre y una mujer, saliendo de la ciudad por el mencionado portal junto a sus burros, bien camino del trabajo o de vuelta de algún mercado; la otra, "Escalerillas de San Cernin", de 1948, muestra este rincón castizo de Pamplona, por el que transitan varios personajes. Tanto una como otra acuarela se recrean gustosamente en tipos y escenarios de la vieja ciudad inmutable a los cambios, constante en cuanto a gentes y costumbres diarias.

Otro pintor de esta generación que trabajó el costumbrismo fue el también pamplonés Pedro Lozano de Sotés. Nacido igualmente en 1907, llegó a la pintura hacia 1921, empezando su formación junto a Enrique Zubiri, Millán Mendía y Javier Ciga. Fue precisamente éste quien convenció a su padre, el comerciante Pedro Lozano, para que le permitiera continuar con su vocación y marchara a estudiar a Madrid y París. Pese a que el Ayuntamiento le denegó una pensión, viajó a Madrid, ingresando en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en la que permaneció los cursos 1925-26 al 1929-30, desde 1927 pensionado por la Diputación. Allí contó con el apoyo fundamental de Leocadio Muro Urriza y de Gerardo Lizarraga, con quienes compartió alojamiento. Aparte de formarse en la Escuela y de acudir al Prado, Lozano pudo frecuentar cafés, tertulias y otros escenarios de la bohemia madrileña. Su relación con la joven Francis Bartolozzi, hija del notable cartelista e ilustrador Salvador Bartolozzi, contribuyó a que se le abrieran algunas puertas, ingresando en las tertulias del Círculo de Bellas Artes. Este noviazgo, su posterior matrimonio y las ofertas de trabajo que recibió le llevaron a asentarse profesionalmente en la capital española trabajando en el terreno de la ilustración y de la decoración de escenarios teatrales. Gracias a Salvador Bartolozzi, tanto Pedro como Francis se vincularon a la compañía Infanta Isabel para la que realizaron numerosas decoraciones, que incluso fueron alabadas por la crítica local. Antes de la Guerra Civil, también trabajaron para las Misiones Pedagógicas, para las que realizaron diversos escenarios. Con motivo del inicio de la Guerra, Pedro y Pitti comenzaron a colaborar con el *Altavoz del Frente*, si bien la cada vez mayor inestabilidad que vivía la ciudad les llevó a marchar primero a Valencia y, posteriormente, a Pamplona. Pese a haber vivido en "zona republicana", las buenas relaciones de la familia

---

91. URRICELQUI PACHO, I. J. "Aproximación a un subgénero pictórico: la imagen de Pamplona como ciudad amurallada en los siglos XIX y XX". En: *Congreso Internacional Ciudades Amuralladas. Pamplona 24-26 noviembre 2005*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007; s. p. (ed. CD)

Lozano mitigaron cualquier sospecha de carácter político sobre el matrimonio, que pudo instalarse en la capital navarra y reiniciar allí, no sin poco esfuerzo, su carrera artística<sup>92</sup>.

Desde sus primeros años, Lozano de Sotés se interesó por tipos y escenas relacionadas tanto con las costumbres navarras como con el medio costero vasco. Así lo ponen de manifiesto un buen número de dibujos de la segunda mitad de los años veinte. Son trabajos de fino dibujo, silueteados, sin apenas modelado, más propios del campo de la ilustración gráfica que de la pintura. Esta práctica y el interés por estos temas le acompañarían toda la vida. Hay en algunos de estos trabajos un carácter étnico, como se aprecia en varias cabezas de en torno a 1929-1930, todas en colección particular, que representan a tipos vascos. Incluso algunos gouaches, ya de 1935, muestran a tipos “castizos” bebiendo.

Del mismo modo, se advierte un interés por el costumbrismo en un buen número de carteles. En estos casos, como es lógico, lo publicitado determina la iconografía a realizar. En colección particular se conserva un interesante boceto para cartel que representa a un pelotari, elaborado con un lenguaje sintético muy apropiado al medio y que coincide con la estética implantada ya para entonces en Navarra en este tipo de trabajos. Sus carteles de San Fermín realizados a partir de la década de 1940, muchos de ellos junto a su esposa Francis Bartolozzi, marcarán un hito del género en la provincia.

Conviene señalar que, tal y como sucede con Gutxi, buena parte de la obra costumbrista de Lozano de Sotés corresponde a décadas posteriores a nuestra fecha límite de estudio y que coinciden con sus años de plena madurez y mayor actividad. Entonces, realizó numerosos carteles para los campeonatos nacionales de pelota, las fiestas euskaras o los juegos populares vascos, impulsados por el espíritu regionalista del franquismo. Otro campo donde cobró gran importancia el costumbrismo, ya a partir de 1940, fue en la pintura mural, en la que el matrimonio Lozano de Sotés – Bartolozzi trabajó con especial dedicación. De todos ellos, debe destacarse por su diversidad en la representación de tipos y vestimentas de Navarra, el mural decorativo de la Ermita de la Virgen de las Nieves, en Irati (1955). El mundo de los danzaris –Pamplona, Lesaka, Muskilda–, los cruceros, la labranza, la vendimia, los carnavales, etc., también ocuparán su atención en diversos dibujos de la década de 1960, conservados en el Museo de Navarra.

Cierra esta generación un interesante grupo de ilustradores y cartelistas que combinaron a la perfección el género costumbrista con una estética moderna aprendida en buena medida en Madrid y mediante el contacto con ámbitos más desarrollados como el País Vasco. Artista apenas estudiado pero que merece toda la atención es Gerardo Lizarraga cuya obra en el campo de la cartelería

---

92. Para una biografía de Lozano de Sotés, LOZANO BARTOLOZZI, P. *Pedro y Pitti*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 1986. LOZANO ÚRIZ, P. L. *Un matrimonio de artistas. Vida y obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

resulta innovadora y de una modernidad destacada en el panorama artístico navarro. Sirva como muestra el cartel de San Fermín de 1930 diseñado por él<sup>93</sup>. Debe también mencionarse aquí a Florentino Andueza, tafallés de nacimiento aunque fiterano de adopción, que se interesó por escenas de sabor costumbrista. Su relación en Madrid con los hermanos Zubiaurre –él era sordomudo como ellos– le orientó hacia los temas relacionados con su tierra, tratando en dibujos romerías, danzas así como escenas de pelota y remonte. Incluso llegó a practicar la escultura, en retratos de busto, prestando atención al tipo físico y étnico<sup>94</sup>. No obstante, uno de los mejores ilustradores de esta generación fue el pamploñés Leocadio Muro Urriza, formado en Madrid y poseedor de un estilo elegante y decorativo, más depurado en ocasiones, de atractivo aire moderno<sup>95</sup>. En el género costumbrista dejó interesantes ejemplos en el campo de la ilustración en revistas como *Navarra* y *Cultura Navarra*. Con posterioridad a 1940 seguiría trabajando asuntos locales como puede verse en el elegante dibujo de los dantzaris de Pamplona (col. particular), que fue reproducido en el *Plano de Pamplona* editado en 1961 por la Caja de Ahorros de Pamplona.

El interés por lo castizo y el costumbrismo se advierte en las ilustraciones de la época aparecidas en diarios y revistas. Gutxi colaboró con *La Voz de Navarra* publicando algún chiste gráfico de claro sabor costumbrista. Más interesante resulta, sin embargo, otra publicación, titulada *Navarra*, editada por Emilio García Enciso en 1925, que constituye un repertorio de casticismo navarro tanto en sus textos como en los dibujos que los acompañan. Entre los autores que se ocuparon de los textos, encontramos a lo más selecto de la intelectualidad navarra del momento<sup>96</sup>. García Enciso, consciente de la importancia del elemento visual no dudó en dedicar una parte destacada de la publicación a las imágenes, tanto fotográficas como dibujos y grabados. Para la portada se eligió un dibujo de Muro Urriza, de fuerte contenido simbólico, en el que dos aldeanos, debemos suponer que navarros, tiran de la sogá para hacer sonar un badajo y dar la “campanada de Navarra”, como anunciando su hora. Esto parece confirmarlo la pre-

---

93. Un breve estudio en ZUBIAUR CARREÑO, F. J. “Gerardo Lizarraga”. En: Catálogo de la exposición *Pamplona. Año 7*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2007; pp. 102-107.

94. Para una aproximación a su obra, URRICELQUI PACHO, I. J. “Dos dibujos de Florentino Andueza Alfaro: fiesta y realismo social”. En: *Memoria 2007*. Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2007; pp. 244-247.

95. Para este artistas, véanse los estudios que le dedica MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M. “Leocadio Muro Urriza”. En: *Pregón Siglo XXI*, nº 23, 2004; y “Leocadio Muro Urriza”. En: catálogo de la exposición *Pamplona. Año 7*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2007; pp. 23-35.

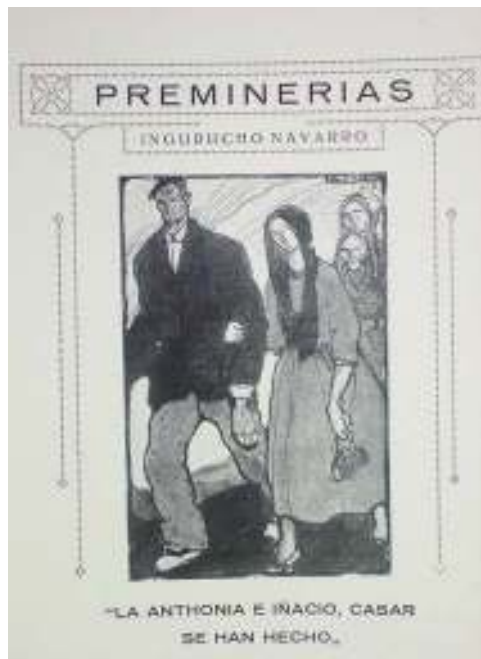
96. Colaboraron con sus textos: Arturo Campión, Eladio Esparza, Larreko, Alberto Peláirez Garbayo, Gabriel de Biurrun, José María de Luzaide, Leoncio Urabayen, Mariano Ansó, Rafael Valencia Goicoechea, Vicente Martínez de Ubago, Eugenio Salamero Resa [Eusalá], Manuel Iribarren, Luis Oroz Zabaleta, Julio Altadill, Vicente de Miguel, Rogelio J. Mongelos, Zacarías Zuza Brun, José Zalba, Jesús Etayo, Victoriano Juaristi, Baldomero Barón Rada [ROMEDOBAL], Onofre Larumbe Pérez de Muniain, Eusebio García Mina, José María Huarte, José María Cia, Luis Ibricu, Isidoro Fagoaga, Miguel Gortari Errea, Daniel Nagore, Miguel Erice, José Torres, Pedro José Allué [ARGENZÓN], Ignacio Baleztena [PREMÍN DE IRUÑA], ARAKO, Hilario de Holazarán, Jesús Lecároz Goñi, J. Clavero, María Ana [Sanz], Fermín García Ezpeleta, Juan José Salmero [IBAR], IRULAR, Joaquín Ilundain, y JOKINTXO. Revista *Navarra*, junio de 1925, número único.





Florentino Andueza, "Escena festiva en los alrededores de Fitero". Colección particular.

sencia del escudo de Navarra en el cuerpo de la campana. Al fondo, la inconfundible silueta de Pamplona sirve para situar espacialmente la escena. Muro Urriza repitió su colaboración con un tríptico que sirvió para encabezar el poema "Ecos de Montaña", de Manuel Iribarren. Otros ilustradores fueron José J. Montoro Sagasti, que acompañó con sus dibujos el poema titulado "Navarra", compuesto por Alberto Pelairea Garbayo, el relato "Cabileño. Cuento regional", de Rafael Valencia Goicoechea, y "La oración del bracero", de Juan J. Salamero, "Ibar"; A. Labayen, que ilustró el relato "Hembras célebres de Navarra. La Marquesa de Falces", de Julio Altadill, incorporado en la revista a título póstumo; Miguel Pérez Torres, que compuso el retrato del R. P. Alfonso de Morentin para la sección "Divagaciones", firmada por Jesús Etayo; Salvador Gayarre que realizó una ilustración para un poema de Ignacio Baleztena para la sección "Premine-rías"; y Emilio Sánchez Cayuela "Gutxi", realizó uno de sus dibujos humorísticos para la sección "Dialogando", con textos de ARAKO. Por su parte, José M<sup>º</sup> de Luzaide ilustró su propio relato, titulado "Gau-besta", y Victoriano Juaristi su texto, titulado "Riau-riau". En algunos de los textos y dibujos se hace patente el deseo de insistir en el casticismo de lo narrado o representado. La ilustración de Gayarre para el poema de Ignacio Baleztena -Premine de Iruña-, titulado "Inguruchu navarro", insiste en este aspecto no sólo a través de los personajes que figuran en ella sino también mediante el texto que la acompaña, "La Anthonia e Iña-



Salvador Gaiarre, "La Anthonia e Iñacio, casar se han hecho", *Navarra*, 1925.

cio, casar se han hecho", en el que tratan de reproducirse incluso matices fonéticos y sintácticos del habla popular.

Mención especial debe dedicarse a la revista *Cultura Navarra*, cuyos seis únicos números aparecieron en 1933 a instancias del Ateneo Navarro y, sobre todo, de la inquieta figura de Victoriano Juaristi. Si bien es cierto que no alcanzó la calidad, en cuanto al debate artístico, de otras publicaciones coetáneas, como las bilbaínas *El Coitao*, *Hermes* o *Arte Vasco*, o las zaragozanas *Arte Aragonés*, *Juventud*, *Paraninfo* o *Atheneum*, éstas animadas por el clima universitario de la capital aragonesa, fue un interesante lugar de encuentro para la intelectualidad local durante un breve intervalo del período republicano. Aparte de las diferentes crónicas y noticias de carácter artístico, publicadas la mayoría con la firma de Juaristi, se incorporaron diversas ilustraciones que vinieron a enriquecer el aspecto gráfico de la publicación. Así, Alfonso Gaztelu, David Álvarez, Ardanaz, Rodríguez Ginés, Gustavo de Maeztu, Tillac o el mismo Juaristi colaboraron ilustrando los diferentes números.

Junto a la ilustración en periódicos y revistas, también la cartelería favoreció la consolidación del género costumbrista en Navarra en las décadas de 1920 y 1930. Como parece lógico, la naturaleza de lo anunciado en los carteles determinó la iconografía de lo representado. De este modo, un contexto festivo como los Sanfermines creó en torno a sí un repertorio iconográfico en el que el ele-

mento costumbrista cobró un especial protagonismo a través de escenas como el encierro o de tipos como los mozos y mozas, txistularis, txuntxuneros, así como personajes grotescos como kilikis, zaldikos, gigantes, etc. Deben destacarse en este momento a autores como Basiano (1929), Gerardo Lizarraga (1930), Cerezo Vallejo (1931), Muro Urriza (1932 y 1934), Ramos Rosa (1933), Elvira (1935 y 1939), Gregorio Urzainki (1936) o Crispín Martínez (1940), quienes además propusieron un lenguaje más moderno. A esta renovación estética contribuyeron mucho los diseños de Penagos, León Astruc y Bartolozzi, de 1925, 1926 y 1927 respectivamente, encargados directamente por el Ayuntamiento de Pamplona a los autores. Mientras, los carteles impulsados por la Casa de Misericordia a partir de la década de 1920 para anunciar las corridas taurinas continuaron exhibiendo un lenguaje folclórico, de sabor andalucista, con trabajos de autores como Palau, Reus o Ruano Llopis<sup>97</sup>.

Otros acontecimientos de carácter festivo trajeron consigo sus respectivos carteles. La Semana Santa pamplonesa tuvo en Javier Ciga a su mejor publicitario a través de carteles como los de 1926 y 1929. En este segundo, el paso del Crucificado es llevado por las calles de Pamplona, con las torres de San Cernin al fondo, iluminadas por la luz de los cirios, que aumenta el sentido expresionista y el recogimiento de la escena. La caracterización de tipos y escenas cobró especial protagonismo en los carteles de efemérides de carácter vasquista, como el *Aberri Eguna* de 1935, que contó con un trabajo de Elvira en el que aparece representada una sonriente joven vestida con traje típico de la montaña. También Pedro Lozano de Sotés, que desarrollaría una importante labor en la cartelería navarra de postguerra, realizó un boceto de cartel para "El día del Euskera", datado entre 1920 y 1930<sup>98</sup>.

Vemos, pues, que para las décadas de 1920, 1930 y 1940 el costumbrismo ya se ha consolidado como uno de los géneros de mayor boga en Navarra, no sólo en la pintura sino también en otros campos como la cartelería y la ilustración, en buena medida gracias a los gustos de una nueva clientela que demandaba este tipo de temas. Como vehículo de modernización pictórica, el costumbrismo no jugó el mismo papel que el paisaje, ya que, por necesidades representativas así como por exigencias de la clientela, tuvo que someterse a un estilo tradicional y realista que tan sólo fue alterado en el campo del grabado, la cartelería y la ilustración.

La prueba de que el género estaba plenamente asentado la encontramos en la proliferación que tendría en los propios autores tratados –Javier Ciga, Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi, Ricardo Baroja, etc.– así como en nuevos pintores entre los que debe destacarse al riojano Gerardo Sacristán y, sobre todo, al madrileño Jesús Lasterra, que mostró especial predilección por los tipos

---

97. AZANZA LÓPEZ, J. J.; URRICELQUI PACHO, I. J. *El cartel de la Feria del Toro de Pamplona. Arte, diseño y tauromaquia 1959-2006*. Pamplona: Casa de Misericordia de Pamplona, 2006; pp. 43-47.

98. LOZANO ÚRIZ, P. L. *Un matrimonio de artistas. Vida y obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007; p. 426. Catálogo N° PC/1.

y costumbres navarras, que quedaron recogidas en un importante número de óleos –en menor medida–, dibujos, ceras y, especialmente, en sus notables aguafuertes, entre los que debe destacarse el que representa a “Zaldiko y Zipirote”, personajes del carnaval de Lanz<sup>99</sup>. Con artistas como Julio Martín-Caro, en pinturas como “Los ciegos del Olimpia” (1956, colección particular), el costumbrismo alcanzaría una cotas de expresividad y patetismo pocas veces logradas por un pintor navarro.

## 2. TEMAS DE LA PINTURA COSTUMBRISTA EN NAVARRA

Los temas costumbristas tratados por los pintores navarros durante las décadas de entre siglos –y nos vamos a referir aquí a las escenas propias de la provincia– fueron variados, reflejando a tipos, escenas de trabajo, de ocio y de religiosidad. No obstante, tal y como se aprecia en los textos coetáneos, que tendremos ocasión de ver más adelante, y que en cierto modo no hacen sino seguir un discurso desarrollado a lo largo de todo el siglo XIX, existe en estas escenas una clara tendencia hacia los usos y las costumbres de la montaña, en detrimento de otras zonas, si bien no faltan pintores que se especializaron en alguna de ellas, como por ejemplo Miguel Pérez Torres con Tudela y la Ribera.

A continuación vamos a referir los temas relacionados con las costumbres navarras que interesaron a los pintores. Hecha la precisión de que la montaña va a la cabeza en este interés, sin embargo, en vez de optar por una clasificación por zonas –montaña, zona media y Ribera–, preferimos otra centrada en los temas ya que entendemos que así obtendremos una idea más global y unitaria de *lo navarro*, bien entendido en sí mismo o integrado en un grupo cultural y étnico más amplio, según las ideologías. De este modo, vamos a establecer cuatro bloques temáticos: 1. Tipos y vestimentas; 2. Escenas de trabajo y oficios; 3. Religiosidad; 4. Ocio y relaciones personales. Dentro de cada uno de ellos, ahora así, haremos una diferenciación por zonas.

### 2.1. Tipos y vestimentas

Las pinturas dedicadas a este tema parecen poseer una doble naturaleza. Por un lado, una meramente costumbrista que, en ocasiones, deriva hacia un carácter folclórico que puede llegar a pecar de afectación e idealización. Esto se advierte en algunas fotografías de la época donde el modelo, en vez de inscribirse en su medio natural –real–, posa para la cámara, en ocasiones ante un escenario figurado en un telón de fondo, de modo que su vestimenta y el fondo funcionan a modo de *atrezzo*. Por otro lado, encontramos aquellas pinturas que insisten en la etnicidad de las gentes, en lo que les es propio y característico e, incluso, en una especie de racialidad, expresada en el período de entre siglos en

---

99. Para este artista, MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M. *El pintor Jesús Lasterra*. Pamplona: Ediciones Fecit, 2006.

diferentes textos como los de Telesforo de Aranzadi, que llega a hablar de un *etnotipo vasco*.

Con relación a los tipos y a las vestimentas de la montaña, si bien Nemesio Lagarde y Juan Iturralde y Suit dedicaron al tema algunos dibujos y acuarelas, los primeros ejemplos de interés corresponden a García Asarta, en cuyas obras advertimos dos formas de representación en las que se conjugan el costumbrismo con la búsqueda de valores étnicos. El tipo de la montaña, tanto masculino como femenino, aparece en pinturas como “Tipo navarro”, “Paysanne des Pyrennes” o en dibujos como “Cabeza de anciano”, todas ellas obras del período 1890-1910, en las que hay contención psicológica, atención al natural y búsqueda de caracterización. El contraste entre el tipo de montaña y uno más urbano lo encontramos en “Vista de Reparacea”, pintura de 1891, ya comentada, donde la vestimenta de los lugareños en la barca contrasta con los trajes de los personajes que permanecen de pie en la orilla. El trabajador, el peón de la montaña, aparece en “Trabajando en la carretera”, pintura de la que luego hablaremos.



Inocencio García Asarta, “Cabeza de anciano”, c.a. 1890-1910. Colección particular.

El acercamiento al tipo de la montaña adquiere toda su plenitud en la obra de Javier Ciga, tanto en retratos como en escenas en las que se ha visto una búsqueda por el tipo racial<sup>100</sup>. La mayoría de los retratos que Ciga realiza a tipos de

---

100. Zubiaur señala que Ciga aún “con justeza, una técnica depurada, realismo extremo y sensibilidad ante el tipo racial”, ZUBIAUR, F. J. *Navarra. Historia y Arte. Tierras y gentes*. Pamplona: CAN, 1984; p. 202.

la montaña corresponden a gentes del Baztán como “Alkaitia”, “La vieja de Montain”, “El panadero de Eilizondo” o “La Kiku”, entre otros. También hay tipos de otras zonas de montaña, como “Salacenca”, pintura que se encuentra en comercio. Todos estos retratos bien pueden denominarse “étnicos”, ya que en ellos el artista insiste a través de una atenta observación del natural, en captar el carácter y el aspecto propios de las gentes de la zona.

La atención a la vestimenta, que se advierte en algunas de estas pinturas, como “Alkaitia”, con boina, blusa, bastón, fumando en pipa; la “Kiku”, con pañuelo al cuello, o “La vieja de Montain”, con pañuelo a la cabeza, ambas ataviadas, por lo que permite ver el retrato, de riguroso negro, o “Salacenca”, también de negro, con toca en la cabeza, se incrementa en las figuras que aparecen en algunas escenas, como las de “El mercado de Elizondo”, que ofrece un amplio repertorio de tipos y vestimentas tanto en función del sexo como de la edad de los personajes. Así, centrándonos en el primer grupo, que más que desarrollar su labor posa para nosotros, Ciga trata a la mujer de la zona en tres momentos de su vida. La niña, de la que vemos menos de medio cuerpo, con blusa, de pie; la mujer joven, quizá casada, de espaldas, lo que permite ver el pelo recogido en un moño, vestida con blusa y falda; y la mujer de mayor edad, la *etxekoandre*, representada en tres figuras, con el pelo recogido por un pañuelo, vestida con ropas oscuras. Por cierto, que la anciana que nos mira fijamente, sentada junto a un cesto con gallinas, bien se parece a “La vieja de Montain”. Por su parte, el único hombre de todo el cuadro, encarna el *etnotipo* de la zona, ya en edad madura, con boina, fumando en pipa, con chaqueta, camisa y pantalón, que se apoya de pie en un paraguas. “De rogar por el difunto” también muestra un repertorio de mujeres en los tres estados de la vida, aunque ahora vestidas de luto. Otras pinturas también insistirán en la relación generacional, algunas de un modo explícito como “Biortzapen”, del Museo de Navarra, donde dos pastores, uno joven y otro de mayor edad, aluden al relevo generacional que garantiza la continuidad de las tradiciones. “La yunta”, de colección particular, también muestra a dos interesantes tipos, uno masculino y otro femenino, ambos jóvenes, de los que pueden destacarse los chocles o *eskalapuines* que lleva el joven, tipo de calzado propio de la zona de montaña<sup>101</sup>. Aparte, hay que decir que el joven es un verdadero prototipo de raza *baska* que, incluso, puede acogerse a los cánones establecidos por Campión acerca de la belleza del basco. Efectivamente, el mozo es bien parecido, sonriente –lo que trasluce un espíritu diáfano–, y viste de modo inconfundible boina, camisa blanca, pañuelo a cuadros al cuello, fajín rojo, pantalones azulados y los ya mencionados *chocles*, portando además la *makilla* o vara al hombro.

El retrato étnico también interesó a Francisco Echenique en algunos dibujos y pinturas, así como a artistas de la siguiente generación, como Emilio Sánchez Cayuela en el que, no obstante, suele haber un deje de idealización que se advierte también en sus escenas. Maeztu también trató al tipo de la montaña,

---

101. IMBULUZQUETA ALCASENA, G. “El calzado tradicional. Del borceguí al chocle y la alpargata”. En: *Etnografía de Navarra*, t. I. Pamplona: Diario de Navarra, 1996; pp. 290-291.



Javier Ciga, "La yunta", c.a. 1917. Colección particular.

como se ve en el panel del Salón de sesiones del Palacio de Navarra, aunque caracterizándolo más bien en las ropas y en su actividad que en sus rasgos anatómicos. Un interesante tipo de Salazar es el que Pérez Torres ofrece en "El Cristero", que bien puede ponerse en relación con fotografías de la época como las que dedica Roldán al asunto.

La zona media ofrece también algunos ejemplos, si bien aquí hay que distinguir al hombre y a la mujer del ámbito rural de aquellos otros del medio urbano donde el aldeano se alterna con un tipo más refinado, vestido a la moda, con traje y sombrero, en el caso del hombre, y elegantes vestidos, en el caso de las mujeres de las clases más acomodadas, o modestos, en cambio, en las clases menos favorecidas. Un interesante repertorio de este tipo de hombre y mujer urbano lo encontramos en los retratos de artistas como Carceller, Zubiri, García Asarta o Ciga, entre otros. No obstante, aquí nos interesan aquellos tipos que conservan detalles costumbristas en sus vestimentas y en su aspecto. De nuevo Lagarde e Iturralde y Suit ofrecen algunos ejemplos en dibujos y acuarelas, así como fotografías como las de Altadill, García Dean o Zaragüeta, entre otros. En cuanto a las pinturas, destacan algunas como las que Julio Briñol dedica a "Petit" y "Olla", dos tipos populares de la Pamplona de comienzos del siglo XX. Por su parte, otros artistas atendieron a otros espacios de la zona media, como Crispín Martínez, interesado por la zona de Aibar, con retratos como la cabeza de hombre que firma en 1924 (Ayuntamiento de Pamplona), o el tipo masculino de "Amaietako". *Gutxi*, Lozano de Sotés y Gerardo Sacristán también prestaron atención a gentes de la zona en pinturas y dibujos, siendo interesantes en este sentido, una vez más, algunos carteles de San Fermín como el de 1921, en el

que Ricardo Tejedor representó a dos simpáticas mozas vestidas de calle aunque con elegancia.

En cuanto al tipo y a las vestimentas de la Ribera, hubo artistas que se interesaron por ello, hasta el punto de que incluso se advierten detalles etnicistas en algunas pinturas. Ya en la década de 1870, el valenciano Eduardo Carceller se interesó por algunos tipos como "El Rapa-pobres", del que ya hemos hablado, o por un "Monaguillo" de la catedral tudelana. Nicolás Esparza, hijo de la tierra, trató en la década de 1890 a ancianos y ancianas de la zona en retratos en los que se aprecia la atención a los rasgos faciales, en especial en "Cabeza de anciano", de 1892, que presenta a un hombre de rostro enjuto, mirada perspicaz aunque algo cansada, ataviado con boina, camisa y chaleco. La templanza del carácter se observa en otra pintura que muestra a una anciana sentada al calor del hogar, o en "Vieja tejiendo", de 1897.

Pero fue sin duda el tudelano Miguel Pérez Torres quien más atención dedicó al hombre y a la mujer riberos, pudiéndose hablar incluso de etnicidad en alguna de sus pinturas. Los personajes de sus lienzos exhalan sabor local, si bien es cierto que rompen con el estereotipo literario que ya desde el siglo XIX venía caracterizando al ribero. Ahondaremos en este punto más adelante, pero conviene señalar aquí que el ocio y la afición por la fiesta que se le atribuyen en diversos escritos no ocupan lugar destacado en la obra de Pérez Torres. En retratos como "Anciano", de 1917, o "Retrato de labriego", de 1922, ambos en el Ayuntamiento de Tudela, se rompe de lleno con el estereotipo literario, mostrando a hombres firmes, de carácter serio, que apenas esbozan una sonrisa. "Retrato de labriego", además de hablarnos del trabajo de la zona, muestra a un hombre de mirada limpia y noble, de piel tostada por el sol diario. Un interesante



Nicolás Esparza, "Cabeza de anciano", 1892. Colección particular.



Miguel Pérez Torres, "Retrato de labriego", c.a. 1922. Ayuntamiento de Tudela.



repertorio de tipos lo ofrecen los retratos que dedicó a su padre, Juanillo, que bien pueden aparecer como otros tantos retratos de riberos, algunos de enorme carácter como el que firma en 1922, del Ayuntamiento de Tudela. Incluso personajes populares como “Matarratas”, al que dedica dos retratos, aparecen con seriedad, lejos de cualquier anecdotismo.

Con relación a la mujer ribera, el tipo varía en función de la edad. La anciana que aparece en “Oración” presenta el pelo recogido en un moño, con mantón, falda y mandarra, de perfil, con rostro fino aunque afectado por los años y el trabajo. En cambio, la mujer joven, que podemos ver en algunos retratos de la década de 1920, muestra en su peinado y en su vestimenta los avances de la moda, algo que no sucede en las pinturas que Ciga dedica a la joven de la montaña.

## 2.2. Trabajos y oficios

Este bloque temático cuenta también con abundantes ejemplos de las tres zonas de Navarra, con preferencia por el ámbito rural. Dentro de la zona de montaña, ya desde los pintores de la primera generación se aprecia una clara inclinación por los usos y costumbres laborales de las gentes. Quizá el repertorio pictórico no es tan rico como el ofrecido a través de las fotografías, pero no deja de ser interesante. Un grupo temático lo componen las escenas referidas al pastoreo, en las que no deja de haber una fuerte carga lírica, en pinturas como “Pastor en el bosque”, de García Asarta (1897, col. particular), pintura que en 1907 serviría al artista para componer el boceto “Vida igual”, con el que concurre a un Certamen convocado por el Ayuntamiento de Pamplona. En la primera versión, en realidad una pintura de pequeñas dimensiones, Asarta sintetizó con habilidad y sensibilidad las lecciones aprendidas del naturalismo catalán y del plenairismo en París, situando a un pastor, protegido por una capa, en los húmedos bosques de Urbasa junto a su rebaño. El lirismo de la figura en el bosque lo apreciamos también en el óleo “Pastora sentada en el bosque”, de colección particular, de sabor impresionista. El tema del pastoreo sería tratado posteriormente por Javier Ciga, en “Pastor”, del Museo de Navarra, donde una figura de pie, al modo de los usos de la zona del Baztán, con boina, capa y abarcas, nos mira mientras las ovejas lachas pacen a su alrededor. Los dos personajes de “Bisortzapen” (Museo de Navarra), son igualmente pastores. También Millán Mendía trataría el tema, situando a un pastor sentado en un tronco vigilando al rebaño.

El arado del campo con bueyes o el transporte de carros y carretas atrajo también la atención de los artistas. Tema clave en este sentido es el de la yunta, por el que ya se interesó en la década de 1890 García Asarta, aunque referida al medio rural francés (Museo de Navarra). Relacionado con la montaña navarra encontramos el notable lienzo de Javier Ciga, “La yunta” (col. particular), en el que una pareja de jóvenes caseros, que nos ofrecen interesantes tipos de la zona, como se ha indicado, se dirigen al trabajo acompañados de una pareja de bueyes unidos mediante un yugo, tirando de una carreta y dejando el pueblo al fondo. Todo en esta pintura respira sabor local, incluida la luz del lienzo y la bella

entonación de verdes, azules y ocres que caracterizan el paisaje de la zona. Ricardo Baroja se interesó por el tema aunque en pequeños dibujos en los que se aprecian las labores de arado, como por ejemplo en el dibujo "Vera", (en comercio). La siega y la carga del heno fue tratada por Natalio Hualde en un discreto óleo de colección particular, no exento de detalles cromáticos y de interés iconográfico.

Hay también aguadoras y lavanderas en algunas pinturas como la que García Asarta dedica a las primeras (Parlamento de Navarra), de pincelada suelta y luminosa, o algunas de Francisco Echenique o Gustavo de Maeztu. Sin embargo, por su tratamiento y la calidad de los ejemplos, deben mencionarse las escenas dedicadas a la recolección de la manzana, que tiene notables lienzos en la obra de Javier Ciga –"Baztango neskak" y "Elizondo'ko neskatxak", ambas de colección particular y del período de madurez del artista– y que incluso es referida en un detalle del bodegón de "El mercado de Elizondo", o en *Gutxi*, "Recogiendo manzanas" (1940, col. particular), tema que será relacionado con el folclore local en su lienzo "Sagardantza", de 1960.

Los pintores navarros ofrecen escenas vinculadas a otros usos y costumbres laborales de la montaña navarra. Javier Ciga representa a "La dulcera", en un lienzo de colección particular, al igual que escenas como "La cuadra" (1910, col. particular), en la que un casero amontona restos con el rastrillo mientras una anciana, algo más al fondo, da de comer a las gallinas. Se trata de un correcto interior, bien iluminado, donde el artista presenta varios animales, tratados con naturalidad –caballo, bueyes, gallinas, un perro–, así como diferentes utensilios de labor –cestos, carretilla, cencerro, sarde, etc. "La piara" (1912-1914, col. particular), muestra a una pareja junto a un hermoso ejemplar porcino, conjunto que evoca el *matatxerri*, mientras que "Establo", de época de madurez (Museo de Navarra), insiste en este ámbito doméstico. Conviene mencionar aquí los lienzos que Alegría Goñi cataloga en la etapa de madurez del artista, 1940-1960, aunque sólo sea para comprobar cómo el tema interesó al artista hasta sus últimos días. Así, encontramos en estos años abundantes lienzos referidos al trabajo de la montaña navarra: "Con la yunta", "Cortando hierba", "De vuelta del campo", "El pastor", "El segador", "La yunta", "Muchacha con la yunta", "Pelando maíz", todos de colección particular a excepción del último, del Museo de Navarra<sup>102</sup>.

El trabajo en la zona media interesó menos a los pintores, hasta el punto de que apenas encontramos por las fechas que nos ocupan pinturas que puedan vincularse totalmente a este ámbito. Sería con posterioridad a 1940 cuando pintores como *Gutxi* o Lozano de Sotés, por citar a dos de los más característicos, se interesarían por algunos temas de la zona, mientras que Ciga seguiría volcándose hacia la montaña. Con relación a las escenas de trabajo desarrolladas en Pamplona, pueden verse algunos interesantes ejemplos en pintores como García Asarta, que en 1895 dedicó una bella pintura a las lavanderas que tra-

---

102. ALEGRÍA GOÑI, C. *El pintor J. Ciga*. Pamplona: CAMP, 1992; pp. 237-240, nº de cat.: 257, 258, 261, 268, 270, 284, 290 y 311.



Inocencio García Asarta, "Lavanderas a orillas del Arga", 1895. Colección particular.

bajaban a diario a las orillas del Arga (col. particular). Por su parte, Lozano de Sotés firma en 1945 un óleo con el mercado que se organizaba en la "Plaza de los ajos" (col. particular) y que debe mencionarse, dado su interés temático, pese a que supera los años que nos hemos propuesto. En esta escena aparecen varios puestos de alfarería y de venta de ajos a los que acuden los parroquianos, con la fuente de Paret y Alcázar y la fachada del convento de Recoletas al fondo. Quizá referido a este comercio, encontramos en 1942 una acuarela firmada por Gutxi y que muestra a dos "Caseros en el portal de Francia" (col. particular), saliendo de la ciudad con sendos burros con alforjas.

Un interesante trabajo que alude a la industria y a la agricultura navarras es el cartel que Javier Ciga compuso para la Exposición Regional de Agricultura e Industria celebrada en Pamplona en julio de 1926. En realidad, más que representar escenas costumbristas, Ciga opta por un sentido alegórico, similar al empleado por otros artistas como Arteta o Maeztu, donde un trabajador, que alude a la industria, mueve con sus manos una rueda de maquinaria, mientras otro, detrás de éste, y que refiere a la Agricultura, porta un abultado manojo de trigo.

En cuanto a la zona sur de Navarra, de nuevo debe tomarse como referencia la obra de Miguel Pérez Torres, en cuyas pinturas encontramos un interesante

repertorio de labores vinculadas con los usos y costumbres de la Ribera, en concreto, con el mundo de la labranza y de la siega. Debe matizarse que en sus obras la actividad agrícola no es representada como tal sino que es aludida por los personajes y, sobre todo, por los elementos accesorios que funcionan a modo de verdaderos atributos. Así, Malagueño, personaje de “En la Ribera de Navarra”, es un labriego que se acompaña de un azadón; lo mismo que el personaje de “Retrato de Labrador” (c.a. 1922, Ayuntamiento de Tudela), que con el azadón al hombro y varias hortalizas bajo el brazo, alude claramente a la actividad de la huerta ribera. Y lo mismo puede decirse de “Fermín, el segador” (c. a. 1934, col. particular), que aparece en medio cuerpo entre un campo de trigo dorado que constituye, sin duda, su escenario de trabajo. Por su parte, la “Vendedora de verduras” (c. a. 1933-1934, Museo de Navarra), aunque posa igualmente, está condicionada por su entorno a una actividad concreta, unida de nuevo a la huerta ribera.

A modo de síntesis del trabajo en las diferentes zonas de Navarra deben referirse los lienzos pintados por Gustavo de Maeztu para el Salón de Sesiones del Palacio de Navarra (1935), en los que representa a la montaña y a la ribera navarras. Sobre el sentido ideológico de esta pintura hablaremos más adelante. Ahora nos interesa ver lo reflejado en ellas con relación al trabajo de las zonas de Navarra. En la primera de ellas aparecen referencias al pastoreo, la siembra, la labranza de los campos, tanto con yunta como con *markak*. Por su parte, en la pintura dedicada a la Ribera, que en realidad incluye también a la zona media, aparecen varios labradores, con grandes azadones, aguadoras, así como alusiones al arado de los campos y al comercio almadiero.

### **2.3. Escenas de religiosidad**

Con relación a este tema debe apuntarse previamente que la población navarra del período que estudiamos era mayoritariamente practicante de unos usos y costumbres religiosas que, en buena medida, condicionaban su vida diaria, en especial en el ámbito rural. Dicho esto, las pinturas referidas a las escenas de religiosidad deben entenderse como la constatación de la propia religiosidad de las gentes en el período de entre siglos.

Con relación a las escenas de religiosidad, es la montaña la que mayor atracción ejerció entre los artistas, hasta el punto de que, en las fechas que estudiamos, apenas encontramos referencias a estas prácticas en otros ámbitos navarros. Podemos establecer varios sub-grupos según los diferentes ritos religiosos, muchos de ellos relacionadas con los diferentes estados de la vida. Así, el rito del bautizo, que supone el ingreso del fiel en la Iglesia, es tratado por Ricardo Baroja, como se aprecia, por ejemplo, en una pintura de bella factura firmada en 1933 en la que un grupo sale de la iglesia portando una de las mujeres representadas al recién bautizado en brazos.

El culto diario también atrajo la atención de los pintores siendo uno de los más interesantes en este sentido Javier Ciga, que de nuevo se interesó por la

zona del Baztán. En “Salida de misa” (Museo de Navarra), muestra a un nutrido grupo de feligreses saliendo de una iglesia rural, donde además pone atención en la relación generacional de las gentes, donde las mujeres se convierten en piezas clave de la educación religiosa de los hijos. En una acuarela firmada hacia 1939-1940, del Museo de Bellas Artes de Álava, titulada “Iglesia de Lesaca”, Gustavo de Maeztu alude al culto diario de las gentes de la zona.

Finalmente, encontramos algunas escenas que representan temas relacionados con el tránsito de la vida a la muerte. Sin duda, la pintura más importante en este sentido es la titulada “Un viático en el Baztán”, de 1917 (Museo de Navarra), firmada por Javier Ciga, pintura en la que prevalece el patetismo del momento, muy posiblemente conocido de primera mano por el artista, que trata con extremo realismo la escena, no descuidando guiños a la pintura de Zuloaga o de Elías Salaverría, que había inmortalizado la gravedad de la religiosidad de las gentes en su notable pintura “La procesión del Corpus en Lezo” (c. 1910, Museo de Bellas Artes de Bilbao)<sup>103</sup>.



Javier Ciga, “Un viático en el Baztán”, 1917. Museo de Navarra.

---

103. Pío Baroja dejó descrito un viático presenciado por él en Tudela en 1914: “En esto oí una campanilla y ví poco después delante de un portal estrecho una fila de hombres con cirios en la mano que, sin duda, acompañaban al Viático. Tenían las cabezas para abajo, iluminadas por el resplandor de los cirios. ¡Qué caras! ¡Qué aires de cansancio y resignación! ¡Qué miradas de abatimiento! ¡Qué español! ¡Qué terriblemente español era aquello!”, cit. LÓPEZ ECHARTE, M<sup>a</sup> C.; ÁVILA OJER, I. “Creencias en torno a la muerte”. En: *Etnografía de Navarra*, t. 2. Pamplona: Diario de Navarra, 1996; p. 403. En este trabajo se describen diversas costumbres en torno a la llegada de la hora final.

La piedad de las gentes ante la muerte de un convecino o de un pariente se observa en “De rogar por el difunto” (1915, Ayuntamiento de Pamplona), del mismo Ciga, donde las tres mujeres y la niña del primer plano condensan en su actitud y en su vestimenta toda la psicología de la escena. Los rosarios que caen de las manos de las piadosas mujeres y la candela que porta una de ellas son detalles costumbristas que inciden en el sentido religioso de la escena. Algunas fotografías también incidieron en este momento, como la realizada por Ortiz Echagüe a una viuda de Ochagavía, de enorme contención emotiva.

Esta misma piedad y recato ante el hecho religioso puede observarse en algunas pinturas como “Cristero”, de Pérez Torres. Una práctica religiosa como es la bendición de la mesa antes de la comida se aprecia en la muchacha del lienzo “En la Ribera Navarra”, hoy desaparecida.

Con relación al ámbito urbano, y en concreto a Pamplona, encontramos algunos ejemplos de religiosidad en el contexto de la Semana Santa. De hacia 1912-1914 es un pequeño óleo de Ciga, de colección particular, que representa una “Procesión de Semana Santa”, en la que, con una técnica muy abocetada, se distingue el paso de la Crucifixión seguido por la feligresía. Por encargo del Ayuntamiento de Pamplona elaboró en 1926 y 1929 los carteles de Semana Santa. De los dos, el más netamente pamplonés es el segundo, en el que el paso de la Crucifixión, donde Cristo aparece flanqueado por San Juan y la Virgen, transita por las calles de Pamplona, con las torres de San Cernin al fondo, recortadas sobre un cielo nocturno, con los feligreses y los cofrades en respetuoso silencio. En 1944 dedicó un lienzo a la “Procesión del Corpus de Pamplona” (Ayuntamiento de Pamplona), a su paso por la plaza del Ayuntamiento.

#### **2.4. Ocio y relaciones personales**

El ocio y las relaciones personales ocuparon también un lugar en la pintura costumbrista en Navarra. Como sucedía en la literatura o en otras disciplinas como la fotografía, se trataba de codificar con estas escenas no sólo el ocio de las gentes en sí mismo, sino también las relaciones afectivas del grupo representado, expresando a través de ellas el carácter de las gentes y, con ello, definir el “sujeto colectivo”.

Con relación a la montaña, ocupan un lugar interesante aquellas pinturas dedicadas a las expresiones del folclore –música, danza, deportes, etc.– No hay en Navarra un pintor al modo de los Arrue o los Zubiaurre que se dedique de un modo especializado al tema, aunque contamos con interesantes ejemplos. Uno de los primeros artistas en tratar el folclore navarro fue Inocencio García Asarta, que dejó un bello ejemplo del ambiente festivo en “Un auresku euskaria”, pintura de hermosa factura que, no obstante, quizá deba ponerse en relación con su etapa bilbaína (c. a. 1911-1921), en la que representa una reunión de claro sabor vasquista donde las gentes danzan, conversan o simplemente observan las expresiones culturales que se desarrollan, entre las que ocupan un lugar destacado unos danzantes al ritmo del txistu y el tambor. Otro ejemplo de este tipo

de reuniones lo ofrece Ricardo Baroja en “Día del Corpus en Alzate” (1926), donde el acto religioso cede protagonismo al ambiente festivo que engalana el barrio berasatarra, con arcos con guirnaldas en las calles, danzantes y abundante público que disfruta del día. Otra interesante pintura de Baroja, ya de 1941, es “Romería”, donde un numeroso grupo de personas se reúne en torno a cuatro figuras que danzan al ritmo de *triki-trixa*, posiblemente en las cercanías de Vera. El propio Ricardo se retrató en el lateral derecho, fumando pipa, caracterizado por su boina y por el parche de su ojo derecho. Si comparamos esta pintura con la anterior advertimos el paso de los años en las figuras en particular las femeninas, que llevan vestido a la moda, aunque sin que ello suponga dejar de lado sus tradiciones<sup>104</sup>. Otros artistas concretaron la representación de las danzas. Así, Javier Ciga dedicó atención a alguna de ellas, como sucede en “Sokadantzta”, pintura de 1914 del Museo de Navarra, o como hará Gutxi en “Sagardantzta”, danza en principio propia del carnaval baztanés, ya en 1960, o interesándose por tipos del folclore vasco-francés, como “Zamalkain. Danzante de La Soule”, pintura de 1948<sup>105</sup>. Debe citarse también aquí la pintura que en torno a 1940 realizó Maeztu con el tema de “La jota navarra. Roncal”. No podemos detenernos aquí en su obra, pero Jesús Lasterra trataría en fechas muy posteriores algunos temas referidos al folclore navarro.

Con relación al folclore pamplonés, ocupa un lugar fundamental todo lo relacionado con los sanfermines, sin duda, la principal fiesta estival en Navarra. Los carteles de San Fermín, en especial los diseñados a partir de 1900, nos ofrecen una vez más un material de primera mano para analizar la representación artística del folclore navarro en torno a esta fiesta ofreciendo un amplio repertorio iconográfico. Así, encontramos ejemplos de música como el cartel de 1900, debido a Pueyo, que muestra a un gaitero y a un tamborilero en las gradas de la plaza de toros amenizando la corrida, tema que también reproduciría en 1918 Ciga, aunque con mejor resultado estético; el de 1903, de M. Salvi, con un mozo con guitarra, que también incorpora Ciga al cartel de 1908; el de 1921, debido a Ricardo Tejedor, que presenta a un txistulari, tema que se repetiría en 1923, 1927 y 1932 por Lorenzo Vallejo, Salvador Bartolozzi y Gerardo Lizarraga, respectivamente. Muy interesante es el de 1929, debido a Basiano, que muestra el paso de la comparsa de gigantes y cabezudos por la plaza consistorial, presentando en primer término a un par de gaiteros y a un tamborilero. La música y la danza se condensan, además de en el ejemplo anterior, en el cartel de 1933, debido a Ramos Rosa, en el que un mozo y una moza danzan al ritmo de dos txistularis. Y tanta importancia adquirió la música, que en 1934, Muro Urriza diseñó un cartel en el que la mayor parte del protagonismo iconográfico recae en un txistu y un tamboril. En cuanto a la música culta, estuvo representada por referencias a Gayarre y Sarasate y, en menor medida, otros compositores como Es-

---

104. Esta circunstancia ha sido advertida recientemente con relación a algunas pinturas de José Arrúe. VIAR, J. “José Arrúe”. En: *Guía Artistas Vascos. Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2008; pp. 90-91.

105. Para la *sokadantzta* y la *sagardantzta*, ARANBURU URTASUN, M. “Las danzas tradicionales”. En: *Etnografía de Navarra*, t. 2. Pamplona: Diario de Navarra, 1996; pp. 601-602 y 604-605.

va o Arrieta, así como por composiciones alegóricas, como se aprecia en el cartel de 1914, debido a Manuel León Astruc.

Diferentes personajes del folclore sanferminero también fueron tema del cartel, tales como los gigantes y cabezudos, los *kilikis* (1920, 1929, 1932, 1935), o el *zaldiko* (1931). Por supuesto, el encierro, tema por antonomasia del cartel sanferminero, constituye una parte fundamental de las tradiciones sanfermineras, que cuenta con ejemplos notables como los carteles de 1909 y 1917, debidos a Ciga; el de 1922, de Julio Briñol; el de 1936, de Urzainki; o los de 1939 y 1940, de Elvira y Crispín Martínez cada uno.

Ni que decir tiene que los carteles también ofrecen un amplio repertorio de vestimentas, donde destaca la que con los años se convertiría en característica de los mozos –de blanco, con faja y pañuelo rojos–, que aparece como tal en 1930, en el cartel de Lizarraga, para generalizarse en ejemplos posteriores (1933, 1934, 1936, 1940, etc.), si bien el uso del pañuelo rojo se aprecia ya en los carteles de 1907 y 1908, de Tejedor y Ciga, respectivamente.

Relacionado con el folclore pamplonés, y aunque fuera de los límites cronológicos impuestos, deben al menos mencionarse los diseños que Lozano de Sotés realizó en 1949 para los dantzaris del Ayuntamiento, que también contarán con ejemplos debidos a Leocadio Muro Urriza, ya en 1961 (col. particular).

En cuanto al folclore de la Ribera, interesa señalar aquí algunos dibujos de Florentino Andueza centrados en la zona de Fitero (col. particular), donde se ve a gentes danzando por prados al son del txistu y de la flauta.

El deporte también ocupó la atención de algunos pintores, en particular el juego de pelota, que tiene en la obra de García Asarta, Maeztu, Gutxi o Lozano de Sotés algunos interesantes ejemplos, tanto en óleos como en grabados y dibujos.

El tiempo de trabajo ofrece algunos ejemplos de relación entre las gentes, en ocasiones fría, como sucede en “El mercado de Elizondo”, y en otras ocasiones más cálida, como se aprecia en “La yunta”, donde el joven y la joven representados sonríen despreocupándose de la jornada de trabajo. Ambas pinturas, sobra decirlo ya, son de Ciga. En “Los amigos de Vera”, título de por sí significativo, Ricardo Baroja dispone a las gentes del lugar, incluyéndose a sí mismo, como miembro del grupo, si bien parece más que posan en vez de actuar y relacionarse. En “Niebla”, del mismo, dos caseras conversan al lado de la valla de un caserío, haciendo un alto en sus labores diarias.

Las relaciones afectivas de las gentes de la montaña cobran una dimensión especial en aquellas escenas referidas al tránsito hacia la muerte, como “Un viático en el Baztán” o “De rogar por el difunto”, de Ciga, silenciosas y recogidas pero profundamente emotivas.

Mayor expresividad ofrecen algunas pinturas centradas en la zona media y en la ribera dedicadas al ocio de las gentes en las tabernas, como “Chacolí”, de



Ciga, donde las figuras charlan y sonríen en torno al preciado caldo, mientras que “Entre pite y pite”, de Pérez Torres, tres hombres de la ribera, aunque con mayor contención, disfrutaban de un momento de asueto.

Un compendio del folclore unido a la taberna puede verse en la decoración que Lozano de Sotés realizó para el Café Irañeta, en cuyo boceto preparatorio (1942, col. Particular), pueden verse referencias a este ámbito, al deporte y a la música. En primer término, un hombre toca el *triki-trixa* mientras otro se sienta a una mesa en la que se dispone una jarra, dos vasos, una hogaza de pan y varias palas y pelotas. Una mujer se aproxima con una jarra mientras al otro lado de la mesa aparecen dos mozos bien plantados, que descansan después del juego de pala. Al fondo, en un frontón juegan tres pelotaris, mientras otros tres parroquianos observan el resto.

Hubo idilios en la pintura navarra. El idilio entendido como una costumbre vinculada, en principio, al tiempo de ocio y de las relaciones personales; costumbre a su vez de gran importancia puesto que a través de él se establecían lazos esenciales que garantizaban la continuidad del grupo y, con él, de las costumbres que le eran propias. Por supuesto, la relación entre el joven y la joven estaba velada por la mayor de las purezas, desapareciendo de ella cualquier connotación lasciva. El sexo, las relaciones íntimas, cualquier referencia a lo carnal no tenían cabida en una sociedad como la navarra que, en 1926, se escandalizaba con un desnudo femenino presentado por Julio Briñol a un certamen municipal celebrado entonces, siendo rechazada su exposición pública. Aparte, lo obsceno, relacionado con el sexo, aparecía mentalmente como un mal de la urbe, un vicio de la sociedad depravada de las grandes ciudades, relacionado con la prostitución, que fue llevada al lienzo de manera magistral por pintores como Toulouse-Lautrec, Pablo Picasso o Gutiérrez Solana. Por ello, el idilio encuentra su mejor espacio en el ámbito rural, puro e incontaminado, donde las relaciones entre las gentes adquieren todo el grado de virtud, al menos aparentemente<sup>106</sup>. Un prototipo de este hecho lo encontramos en “Pastoral”, lienzo de *Gutxi* de 1934 (Museo de Navarra), del que luego hablaremos. Un detalle del joven hacia la joven, una mirada, un gesto, nos hablan de un momento de asueto en la larga jornada. Muchas veces el idilio está relacionado con el trabajo, como sucede en las pinturas de García Asarta o de Ciga.

### 3. IDEOLOGÍA Y PINTURA COSTUMBRISTA

Al comienzo de este trabajo se ha señalado que la literatura costumbrista ejerció un papel relevante en la configuración de la pintura de igual género, ya

---

106. Ya en 1836, J. A. Chaho había referido, con cierta inocencia, la fidelidad del joven vasco, idealizando de este modo las relaciones de pareja entre los montañeses: “El vasco joven es fiel a la novia de su elección y, desde que el casamiento ha apretado los lazos formados por el amor, los esposos no se separan durante toda la vida, pasando del mismo lecho al mismo ataúd; costumbre conmovedora por su sencillez y que recuerda la fidelidad natural y la unión instintiva de ciertas especies de pájaros y otros animales”. CHAHO, J. A. *Viaje a Navarra durante la insurrección de los vascos (1830-1835)*. Pamplona: Diario de Navarra, 2003; p. 49.

que aportó temas, tipos y motivos literarios que fueron tratados visualmente por los artistas. Esta literatura también puso el acento en el componente etnográfico de las gentes, en sus usos y costumbres y, con ello, en el *hecho diferencial* con relación a otros ámbitos culturales.

Los autores del período de entre siglos, tanto locales como foráneos (Madrazo, Mañé y Flaquer, Hilario Sarasa, Pérez Goyena, Campión, Altadill, Conde de Rodezno, Leoncio Urabayen, etc.), insistieron en los tópicos heredados de los autores anteriores en cuanto a la definición del modo de ser y del carácter de los navarros y, radicalizando las posturas, continuaron retratando al hombre y a la mujer de la montaña navarra como virtuosos en el trabajo, en sus deberes cristianos, en sus relaciones, etc., mientras que a las gentes de la Ribera se les continuó considerando como tendentes a determinados vicios tales como ser poco dados al trabajo, pendencieros, amigos de la fiesta, ruidosos, etc. Las diferentes ideologías se encargarían de matizar estos estereotipos, en particular con relación al sur, puesto que el norte se consolidó como templo de lo más virtuoso de la "raza". De esta manera, para Navarro Villoslada (1881) la montaña navarra albergaba los ejemplares más puros de la raza debido, en buena medida, a su aislamiento, mientras que Madrazo (1886) advertía que en el pasado no había diferencia entre el vasco montañés y el vasco de la tierra llana, aunque reconocía que el tipo más originario era el primero.

Esta idea de la raza relacionada estrechamente con el entorno geográfico y climático, y que bebía de fuentes europeas como H. Taine, sería desarrollada por algunos autores locales. En 1876, Arturo Campión señalaba que el ribero era para él un vasco deformado por un clima y una geografía extranjeras y, años más tarde, en 1904, afirmaba que "el montañés y el ribereño, o ribero, como por aquí le llamamos, parecen dos razas, dos pueblos". Esta consideración no fue patrimonio exclusivo del euskarismo y del nacionalismo, corrientes a las que se adscribe Campión en esos años, ya que un navarrista declarado como el Conde de Rodezno llegaría a afirmar que "lo evidente es que la montaña y la ribera no tienen ninguna característica en común", ya que, a su modo de ver, "la una es europea, la otra es africana". Es más, llegaba a hablar de una psicología "beduina, cabileña" en el hombre ribero. En cambio, por fechas similares, otro navarrista, J. R. Castro (1934) negaba cualquier diferenciación entre uno y otro hombre advirtiendo en ambos la misma religiosidad, la misma moralidad, las mismas buenas costumbres y hasta la misma semejanza en bailes y danzas populares.

Parte de esta diferenciación por zonas partía del cambio administrativo operado desde la Ley de Modificación de Fueros de 1841, por la que Navarra dejaba de ser reino y pasaba a ser una provincia más del Estado, y que afectó en el plano contributivo más a la Ribera que a la montaña. Esta situación hizo que surgieran serias divergencias entre ambas zonas que llegarían incluso a amenazar el sistema organizativo de la provincia. *El Diario de la Ribera*, en contra de *El Argá* y *Lau-Buru*, portavoces de los euskaros en Navarra, llegaba a afirmar en 1881 que nada hacía "suponer una homogeneidad y una identidad perfecta de carácter y linaje vascos en toda la Navarra de nuestros días"; mientras que años más tarde, en 1888, *El Navarro* echaría en cara a *Lau-Buru* lo siguiente: "somos

navarros, pero no somos vasco-navarros. ¿Qué razón, qué fundamento hay para que Lau-Buru nos califique así todos los días”<sup>107</sup>.

Diversidad, diferenciación o igualdad de tipos y de carácter parecen ser los caminos seguidos por los diferentes autores. Sin embargo, no faltaron quienes reivindicaron el vasquismo del ribero y su consideración como prototipo de la raza. Sin duda, este posicionamiento coincide con una finalidad política de no excluir a los riberos en el debate de identidad en Navarra. Así, Campián, que en 1904 había afirmado aquello de que el montañés y el ribero parecían dos razas, siendo el segundo un vasco deformado, en 1927 no dudaba en expresar que “los navarros de la llanura son baskos escritos en tono mayor” y, desde *Amayur*, en 1934, se llegaba a afirmar que el tipo *erribero* era el prototipo de lo vasco. Es más, tal era el carácter vasco del ribero que algunos autores nacionalistas como Leoncio Urabayen llegaron a ver en la Ribera un escenario de pugna entre el modo de ser y las costumbres navarras y aquellas otras importadas de Castilla y Aragón, que eran las que a su juicio llevaban ventaja<sup>108</sup>.

Lo visto hasta ahora nos ha permitido esbozar lo que para los diferentes autores conforma el cuadro humano existente en Navarra, con los usos y costumbres propios de cada zona. Estos tópicos o imágenes literarias preconcebidas fueron producto de un modo de ver a los navarros y, desde luego, contribuyeron a asentar estas ideas entre el colectivo navarro y también el foráneo. Lo que nos proponemos a continuación es ver si los pintores navarros tuvieron en cuenta estas consideraciones a la hora de tratar temas costumbristas e, incluso, ver hasta qué punto los artistas fueron favorables a estas ideas o si trataron de superarlas o desmentirlas con sus obras. El peso de las ideologías pudo ser clave en este sentido, haciendo éstas uso del arte como herramienta propagandística o como instrumento de réplica a las ideas del contrario.

### **3.1. Pintura costumbrista y debate ideológico en Navarra: realidad, idealismo y simbolismo**

El debate ideológico en torno al uso y función del arte no alcanzó en Navarra la misma intensidad que en otros escenarios<sup>109</sup>. En Navarra, el debate artístico fue preferentemente estético y, en cualquier caso, siempre del lado de planteamientos tradicionales y poco permeables a la modernidad. En el plano ideológico, el arte estuvo más bien supeditado al debate historicista que caracterizó bue-

---

107. Cit. ALIENDE URTASUN, A. *Elementos fundantes de la identidad colectiva navarra. De la diversidad social a la unidad política (1841-1936)*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 1999; pp. 81-83.

108. Las referencias a estos autores han sido tomadas de IRIARTE LÓPEZ, I. *Tramas de identidad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000; pp. 368-378.

109. GONZÁLEZ DE DURANA, J. *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900. Arte y política en los orígenes de la modernidad*. Bilbao: Ekin, 1992.

na parte de la escena cultural local y, en menor medida, se ocupó de atender las reclamaciones de las diferentes posturas políticas de la provincia<sup>110</sup>.

Por supuesto, hubo satisfacción cada vez que los artistas trataron temas de la tierra, de manera que pinturas de Ciga como “El mercado de Elizondo”, “El panadero de Elizondo”, “Chacolí”, o alguno de sus carteles sanfermineros, gustaron especialmente, y no faltaron autores que remarcaron la búsqueda del pintor por plasmar el “sabor local” en algunas de sus pinturas.

A lo largo del período de entre siglos hubo artistas posicionados, en mayor o menor medida, con las ideologías de cada momento. Los hermanos Aniceto y Nemesio Lagarde fueron claramente partidarios del liberalismo durante la última guerra carlista, en especial el segundo, que fue oficial del ejército gubernamental<sup>111</sup>; Juan Iturralde y Suit fue afecto al euskarismo, llegando a ser concejal del Ayuntamiento pamplonés en la década de 1880; es posible sospechar que García Asarta se acercó en la década de 1880 al euskarismo, y que más adelante pudo relacionarse con ámbitos carlistas para, a partir de su asentamiento en Bilbao a finales del siglo, desembocar en el nacionalismo vasco, si no como militante, sí al menos como simpatizante. Sin duda alguna, quien sí se comprometió activamente con el nacionalismo vasco fue Javier Ciga, que llegó a ser concejal peneuvista en el Ayuntamiento de Pamplona y que incluso fue encarcelado durante la guerra civil por su militancia. Por su parte, Jesús Basiano fue cercano al navarrismo o, al menos, los críticos y la prensa navarrista le dedicaron una atención especial y un trato preferente. El tudelano Miguel Pérez Torres bien pudo también ser cercano a esta corriente. Mientras, Ricardo Baroja, sin dejar nunca de hacer gala de un evidente vasquismo, fue más bien cercano a una postura liberal. Un momento de compromisos no disimulados fue el correspondiente a la guerra civil. Así, los hubo claramente partidarios del franquismo, como Crispín Martínez o Gustavo de Maeztu; del requeté, como Muro Urriza; o del bando republicano, como Lorenzo Aguirre, Julio Briñol, o el matrimonio Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi, que trabajaron para el *Altavoz del Frente*, si bien esta actividad no impidió que se instalaran en Pamplona en plena contienda gracias a las buenas relaciones de la familia Lozano.

Las preguntas que debemos hacernos a continuación son, de un lado, si la ideología se impuso a los artistas de algún modo y, de otro, si los artistas expresaron su posicionamiento a través de sus obras y, en particular, en aquellas del

---

110. La relación entre el arte y la ideología en la Navarra del período de entre siglos ha sido estudiada, en diferentes terrenos, por URRICELQUI PACHO, I. J. “Ideas y símbolos en la plasmación artística de la identidad navarra de los siglos XIX y XX”. En: *Navarra: memoria e imagen*. Pamplona: SEHN, 2006; pp. 273-309; así como el revelador trabajo de AZANZA LÓPEZ, J. J. “El monumento a los últimos defensores de la independencia navarra en Amaiur-Maya”. En: catálogo de exposición *Amaiur 1982-2007*. Pamplona: Archivo Real y General de Navarra, 2007; pp. 19-43.

111. Entendemos su posicionamiento ideológico partidario del liberalismo y de una determinada idea de España, propia de los miembros del ejército gubernamental, tal y como la explica GARCÍA-SANZ MARCOTEGUI, A. “Los efectos de las guerras en la configuración de la identidad (siglo XIX)”. En: *Navarra: memoria e imagen*. Pamplona: SEHN, 2006; pp. 170-174.

género costumbrista. Entendemos la utilidad de este método puesto que la propia naturaleza del género –la representación de tipos, usos y costumbres– permite analizar hasta qué punto se hizo hincapié en lo propio y definidor frente a *otro* o a *los otros*. Conviene dejar claro desde el principio que aunque es evidente que hubo entre algunos pintores navarros del período de entre siglos una inclinación por los temas costumbristas e, incluso, étnicos, ello no siempre respondió a razones de tipo ideológico, sino que atendió a una serie de factores. Por un lado, esta tendencia hacia temas locales no era sino la concreción de una corriente mucho más amplia extendida entonces por buena parte de Europa; por otro lado, el repertorio temático del costumbrismo estaba al alcance de los artistas; y, finalmente, se atendía con ello a la demanda del mercado local, gustoso de este tipo de escenas<sup>112</sup>. Así pues, la realidad del medio rural se convirtió en referente fundamental para los artistas.

Sin embargo, la elección del motivo y el modo de representarlo variaron en función de la demanda del mercado así como de las preferencias de los artistas y, en no pocas ocasiones, de intereses o, al menos, de planteamientos ideológicos. A nuestro entender, son tres los parámetros que definen la pintura costumbrista en Navarra en cuanto a los temas y al modo de representarlos. Por un lado, es evidente que la **realidad** se impone a la hora de abordar cualquier tema costumbrista. Es en ella donde el artista encuentra los temas a tratar y donde los usos y costumbres se le muestran tal y como son. En este sentido debe destacarse el valor documental que en sí misma posee la pintura costumbrista.

No obstante, la representación de escenas costumbristas estuvo acompañada en muchas ocasiones de altas dosis de **idealización**. El medio rural navarro, y también el urbano, escenario del acontecer diario de las gentes, fue el punto de referencia para los pintores navarros aunque, en la mayoría de las ocasiones, a éstos no les interesó la dureza del día a día o las penurias del jornalero o del *baserritarra*, sin duda existentes, sino que la realidad laboral fue pasada por un filtro de idealización que dio como resultado muchas veces escenas amables y rostros complacidos. Esto se advierte incluso en la reproducción de obras pictóricas en las revistas de la época, donde se insistió con frecuencia en el lirismo de la vida rural<sup>113</sup>.

---

112. BARAÑANO, K. M. DE; GONZÁLEZ DE DURANA, J.; JUARISTI, J. *Arte en el País Vasco*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987; pp. 227-228.

113. Un ejemplo de esto lo encontramos en la revista *La Avalancha*, en la que con frecuencia se reprodujeron pinturas costumbristas, tanto de autores españoles como extranjeros, siempre de tono amable, acompañadas de textos explicativos que incidían de un modo especial en este aspecto, al parecer definidor de las gentes y de la vida del medio rural. Así, en el número del 8 de mayo de 1899, se incorporaba una pintura de José Echenagusia titulada "Aida", pintada en Roma, en la que se representa a dos niñas caminando por un campo. La imagen es explicada de la siguiente manera: "Ahí viajan, sin embargo, felices y dichosas esas dos hermanitas, ensueño y esperanza, consuelo y encanto de esos humildes caserianos [sic] á quienes jamás llegó a ver el gusano de la envidia ni picar el aguijón de la codicia". *La Avalancha*. 8 de mayo de 1899; p. 71.

Pese a que la conflictividad laboral estuvo presente en el agro navarro durante el período de entre siglos, en especial en la zona media y en la Ribera<sup>114</sup>, los pintores eludieron estos hechos, optando por escenas carentes de carga social, a diferencia de lo que sucedía en otros ámbitos, como Bilbao, donde cobraron especial protagonismo las pinturas y los dibujos de artistas comprometidos como Vicente Cutanda o Aurelio Arteta. En Navarra no calaron las exigencias temáticas del socialismo o del anarquismo<sup>115</sup>. Aunque tomando como referencia la realidad, se prefirió seleccionar de ella aquellos temas más amables o, al menos, el modo de representarlos tendió hacia un tono dulcificador. De este modo, un pintor como García Asarta prefirió mostrar a los trabajadores y a las trabajadoras del período de entre siglos alegres y complacidos o, al menos indiferentes, antes que apesadumbrados por el trabajo. Esto puede advertirse en pinturas como “Trabajando en la carretera” (c.a. 1900, col. particular), en la que los peones pican, remueven la tierra y la transportan en pesados cestos sin mostrar el más mínimo gesto de cansancio. Es más, el artista parece interesarse por la grandeza y belleza del entorno natural antes que por el trabajo humano propiamente dicho.

El extremo de esta idealización se encuentra en el **simbolismo**, donde las obras de arte se convierten en alegorías encargadas de transmitir un significado superior situado más allá del arte mismo, aunque revelado en la materialidad de éste<sup>116</sup>. Este simbolismo está en relación con determinados discursos políticos donde cobrarán protagonismo, ya en el siglo XX, de un lado, el nacionalismo vasco y, de otro, el navarrismo. Para el primero, los usos y costumbres de las zonas navarras forman parte del universo cultural vasco (*euskaldun*), mientras que para el navarrismo, esos mismos usos y costumbres constituyen parte integrante de la unidad cultural navarra, diferenciada de lo vasco. Como puede apreciarse, ambas posturas parten de una misma realidad y de las mismas expresiones culturales; la diferencia estriba en el modo de comprenderlas. Ahora bien, ni la representación de escenas étnicas de la montaña debe interpretarse desde una óptica vasquista, y mucho menos identificar ésta necesariamente con el nacionalismo vasco, ni el interés por los temas no vasquistas debe entenderse exclusivamente como fruto de un discurso navarrista.

La presencia de la ideología política en la pintura navarra debe buscarse no tanto en el aparato crítico en torno a la creación artística, sustentado en perí-

---

114. Véanse los estudios de GARCÍA-SANZ MARCOTEGUI, A. *Navarra. Conflictividad social a comienzos del siglo XX y noticia del anarcosindicalista Gregorio Suberviola Baigorri (1896-1924)*. Pamplona: Pamiela, 1984; MAJUELO GIL, E. *La II República en Navarra. Conflictividad agraria en la Ribera tudelana (1931-1933)*. Pamplona: Pamiela, 1986.

115. BOZAL, V. *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*. Barcelona: Península, 1967. LITVAK, L. *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.

116. “Significado ético, estético y político que cautiva y emociona al receptor preparado y simpatizante, al público que sabe lo que quiere pintar realmente el artista que ejecuta esas escenas, tan aparentemente inocentes como rebosantes de seducción”. MARTÍNEZ GORRIARÁN, C.; AGIRRE ARRIAGA, I. *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*. San Sebastián: Galería Altxerri, 1995; pp. 27-28.

dicos, revistas y, en menor medida, en opúsculos, sino más bien en la postura de determinados artistas con relación a ciertos temas y al modo de tratarlos. Quizá uno de los primeros pintores navarros en conjugar estos tres elementos de la pintura costumbrista –realidad, idealización y simbolismo–, en relación con una ideología concreta, en este caso el nacionalismo vasco, fue Inocencio García Asarta. Su pintura, durante su etapa bilbaína (1898-1921), parte de la observación del natural, con la aplicación de algunos detalles compositivos tomados de la tradición pictórica del siglo XVII, en especial de Velázquez, tal y como se aprecia en el lienzo “Escabechería” (c.a. 1903, Museo de Bellas Artes de Bilbao). No obstante, García Asarta somete la realidad por él contemplada, en ocasiones dura, a una selección en el modo de representarla. Así, si bien esta pintura nos remite a un duro medio de trabajo femenino –las fábricas de escabechado de pescado–, el artista centra la atención en un detalle amable de la escena en torno a una madre que, haciendo un alto en su jornada, amamanta a su hijo<sup>117</sup>.

Este sentido idealizador en el tratamiento de escenas costumbristas, unido además al nacionalismo vasco, adquiere total significado en el retrato de Sabino Arana pintado por García Asarta hacia 1907 (Bilbao Buru Batzarra). El líder peneuvista no posó para el pintor, sino que éste se sirvió de una fotografía que le fue tomada en sus últimos años. Pero lo que más nos interesa de este retrato, verdaderamente notable y técnicamente de lo mejor del artista navarro, es la



Inocencio García Asarta, “Retrato de Sabino Arana”, 1907. Euzkadi Buru Batzarra.

---

117. Así ha sido valorada esta pintura recientemente, URRICELQUI PACHO, I. J. “Escabechería”. En: catálogo de la exposición *De Goya a Gauguin. El siglo XIX en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Madrid: Caja Duero, 2006; p. 230.

relación de la figura con el fondo, que no es neutro –como sucede con otro retrato de Arana, también de García Asarta y de fecha similar, conservado en colección particular–, sino que desarrolla un paisaje de la montaña vasca de gran atractivo, no sólo desde el punto de vista estético, donde se aprecia una pincelada suelta y rica en matices cromáticos, sino sobre todo por su sentido iconográfico e iconológico. Sabino Arana aparece sentado sobre una roca, vestido con traje, en pose elegante, mientras que tras él se extiende una planicie en la que se distingue un caserío y varias figuras trabajando junto a unas reses –vacas o bueyes–. La escena queda cerrada al fondo por un grupo de montañas.

El costumbrismo fue el género predilecto de los ideólogos del nacionalismo vasco puesto que era el que mejor permitía “recoger todas las señas de identidad tradicionales que, por otro lado, irremediabilmente, se estaban perdiendo”<sup>118</sup>. Son precisamente estas señas de identidad las que quedan recogidas en este cuadro y que se nos revelan a través de su valoración iconológica, ya que en ella el artista conjuga a la perfección el valor realista de la imagen del político vasco con el valor simbólico expresado en el fondo paisajístico, en el que se evoca de manera clara la *Arcadia euskérica* añorada por el pensamiento nacionalista y sólo alcanzable en el contexto rural de las montañas y praderas vascas. En este sentido, la incorporación de un caserío –*baserri*– (hogar ancestral de la raza); del *baserri* (prototipo de racialidad); del trabajo (virtud edificante); de los bueyes (comunidad con la naturaleza); de los prados (espacio familiar y fuente del sustento); de las montañas (murallas naturales que preservan intactas las tradiciones y, con ello, la *Arcadia*); y de las nubes que anuncian lluvias (prosperidad y, según el fuerista Trueba, libertad foral), no debe ser entendida como un mecanismo meramente decorativo, sino como la construcción simbólica de una ideología, la misma que ampara y desarrolla el retratado, Sabino Arana, que aparece con gesto calmado pero reflexivo sentado sobre unas rocas (cátedra natural)<sup>119</sup>.

El sentido idealizador del entorno rural, en concreto de la montaña navarra, puede apreciarse también en algunas pinturas de Javier Ciga, que, aunque partiendo de la realidad, selecciona de ella aquello que le interesa para expresar mejor aspectos como el sentimiento cristiano de las gentes de la montaña, así como la amabilidad de la vida rural y de las relaciones humanas. En este sentido, hay cierta evocación de la referida *Arcadia euskérica* que hemos visto en García Asarta. Esto se aprecia especialmente en las escenas dedicadas al trabajo, en las que el esfuerzo, la dureza de la jornada o las penurias de cualquier tipo ceden lugar a la sonrisa o a la complaciente relación de las gentes en lienzos como “Elizondo”ko neskatxak” o “La yunta”. Incluso en las escenas de ocio se advierte una selección del asunto, desvinculándolo de cualquier tono negativo. De manera que un lienzo como “Chacolí” se convierte en una atractiva escena

---

118. GONZÁLEZ DE DURANA, J. *Ideologías artísticas del País Vasco de 1900*. Bilbao: Ekin, 1992; p. 68.

119. URRICELQUI PACHO, I. J. *La recuperación de un pintor navarro: Inocencio García Asarta (1861-1921)*. Pamplona: Gobierno de Navarra – ed. del autor, 2002; p. 156. Para la relación de García Asarta con el nacionalismo vasco y la repercusión de esto en su obra, *Ibidem*; pp. 151-157.



de costumbres pamplonesas, sin entrar en el drama diario de muchos jornaleros que, después del largo día de trabajo, gastaban en las ventas y tabernas de la ciudad un dinero que más falta hacía en sus casas<sup>120</sup>. Por supuesto, Ciga no es ajeno al dolor y dramatismo de determinados momentos de la vida, en especial en aquellas escenas rurales dedicadas a los momentos de tránsito de la vida a la muerte, donde además se insiste en el sentimiento cristiano de las gentes. Pero incluso estas escenas conllevan una reflexión acerca del sentido de lo representado. Por ello, Pedro Manterola, a la vista de “Un viático en el Baztán”, percibe en esta pintura la nostalgia del pintor por un lugar, un tiempo y unas costumbres perdidas o amenazadas<sup>121</sup>. Como escribe Martinena Mendaur: “Vasconia, viva y eterna, palpita en los lienzos de Ciga”<sup>122</sup>.

En cierto modo, Ciga participa de la idea del vasco como pueblo satisfecho, que caló entre los artistas vasquistas del momento, que se propusieron despejar toda duda posible sobre la consideración realista de esta idea. Uno de los artistas más estereotípicamente vasquista, el zarautzarra Mauricio Flores Kape-rotxipi, llegaba a escribir en 1934, en el texto del catálogo de su exposición en San Sebastián, que sus pinceles no habían inventado un nuevo aldeano optimista, sino que su pintura era vital, directamente nacida de las alegrías de la vida rural y de experiencias tan plácidas como “la digestión normal y maravillosa de los que tienen los nervios bien y tranquila su conciencia”<sup>123</sup>.

Pocos artistas navarros como Emilio Sánchez Cayuela trataron de representar con sumo cuidado este universo idealizado, pese a que en pinturas como “Éxodo” (Museo de Navarra) ahondara con profundidad y expresividad en el tránsito de gentes anónimas del campo a la ciudad. Pocas obras expresan mejor este sentido idealizador que “Pastoral” (1934, Museo de Navarra), en la que el tiempo parece haberse parado para la pareja de jóvenes que se dedican al deleite de la música y del entorno. En ella se consume el ideal clásico del *locus amoenus* en el que el pastor y la ninfa son sustituidos ahora por un bello zagal que toca la dulzaina y una hermosa joven que reposa meditativa en su regazo. El idílico entorno, en tonos verdes y violetas, pregona las delicias del momento, más allá de cualquier preocupación cotidiana y muy lejos de la dura realidad laboral del mundo rural. Hay cierta profundidad psicológica en los personajes que se afanan en lienzos como “Pescadoras recogiendo sardinas” o “Recogiendo manzanas” (ambas de 1940 y en colecciones particulares), pero carecen de cual-

---

120. Arazuri relata, con relación a los peones que trabajaban en el Fuerte de San Cristobal que, “a las seis de la tarde abandonaban la labor y descendían a la ciudad, siendo muchos los que se quedaban en la Venta de Miguel a gastar un dinero que en sus hogares era necesario”. ARAZURI, J. J. *Pamplona estrena siglo*. Pamplona: Diario de Navarra, 1980; p. 93.

121. MANTEROLA, P.; PAREDES, C. *Arte navarro 1850-1940*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1991; p. 27.

122. MARTINENA “MENDAUR”, J. M. “Ciga Echandi”. En: MARTÍN DE RETANA, J. M. (Dir.). *Biblioteca de pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*, nº 15. San Sebastián: La Gran Enciclopedia Vasca, 1976; p. 142.

123. Cit. MARTÍNEZ GORRIARÁN, C.; AGIRRE ARRIAGA, I. *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*. San Sebastián: Galería Altxerri, 1995; p. 189.



Emilio Sánchez Cayuela Gutxi, "Pastoral", 1934. Museo de Navarra.

quier tipo de carga o de reivindicación social. Martín-Cruz, biógrafo del artista, habla de "personajes idílicos de su mundo emocional":

un mundo emocional tan lleno de amor como de ingenuidad, diría que de pueblo no contaminado aún por la civilización al uso (...) y que precisamente por ello todavía no ha llegado a perder la inocencia.

Este autor habla acertadamente de "recreaciones llenas de ingenuidad" y de "la poesía de lo virginal", al referirse a la obra costumbrista de Gutxi<sup>124</sup>.

Fueron los temas vasquistas los que mayor atención prestaron a algunos escenarios en los que la práctica de determinados hábitos alcanzaba su plenitud. Así, la montaña, que adquiriría una consideración casi sagrada entre la juventud nacionalista<sup>125</sup>, o la exaltación del hogar *-baserri-*, como símbolo de la vas-

---

124. Insiste el autor que donde más a gusto se encuentra la pintura de Gutxi "es en la realización de ese tipo de obras ligadas al mundo anecdótico de sus idealizados ambientes pamploneses, y también rurales y pescadores vascos", que seguirá trabajando en los años 50 y 60, donde "siguen siendo frecuentes las recreaciones suyas llenas de ingenuidad y la poesía de lo virginal, a las que se asoma su Pamplona, su Navarra y hasta un mundo tradicional vascongado, tan afable y sin complicaciones como lleno de naturalidad y sencillez", MARTÍN-CRUZ, S. *Emilio Sánchez Cayuela Gutxi*. Pamplona: CAMP, 2002; pp. 121-122.

125. GARCÍA DE CORTÁZAR, F.; AZCONA PASTOR, J. M. *El Nacionalismo Vasco*. Madrid: 2005 (1ª ed. 1991); p. 57.

quidad<sup>126</sup>. Dentro del *baserri*, el hogar se convierte en lugar de capital importancia. No es extraño, pues, que algunos pintores dedicaran atención a este espacio tan característico del entorno doméstico navarro y, por extensión, vasco. Así se advierte en algunas pinturas que se centraron en este escenario de actividad y de relaciones personales, cargado en ocasiones de encanto poético. El hogar está presente en la bella pintura de Ricardo Baroja “Carmen Nessi en el interior de Itzea” (col. particular), aunque en esta ocasión la anciana madre del pintor prefiere acercarse a la ventana para captar la luz que facilite su labor de costura. Aunque vinculada al ámbito costero vizcaíno, García Asarta concedió protagonismo a un hogar en el lienzo “Maternidad” (1903, Museo de Bellas Artes de Bilbao), en el que una sardinera juega con su hijo. Por su parte, Javier Ciga dedicaría atención al tema en alguna pintura posterior a 1940, como “Cocina vasca (Elbetegaraiaiko sukaldea)” (1951, Museo de Navarra), en la que una pareja de ancianos se calienta al fuego en compañía de sus nietos. La relación entre generaciones y la enseñanza que los jóvenes reciben de sus mayores planea claramente en esta pintura. También la fotografía se interesó por el tema, unido frecuentemente a la representación de tipos, en un sentido étnico, como se aprecia en algunas de las imágenes tomadas por Roldán en la montaña navarra<sup>127</sup>. Por supuesto, el tema no fue únicamente patrimonio del ámbito vasquista, ya que en realidad el hogar era parte esencial de cualquier ámbito doméstico navarro, por no decir de toda España, al menos en el medio rural. De esta manera, el tudelano Nicolás Esparza dispuso a una anciana en una pintura de gran expresividad y atractivo plástico que puede datarse en torno a 1900 (col. particular).

### 3.2. Javier Ciga y la pintura costumbrista: el paradigma de la raza vasca

El pamplonés Javier Ciga constituye, por mérito propio, un hito en el desarrollo de la pintura costumbrista en Navarra y, al mismo tiempo, uno de los principales autores de su época en la provincia. Por ello, nos parece oportuno tratar, aunque brevemente, el papel específico que jugó con relación al género pictórico que estudiamos y, especialmente, ver qué valores de su pintura fueron destacados por la prensa del momento, la cual nos acerca a algunas de las principales posturas ideológicas del momento.

Sobre todo, nos interesan las décadas de 1910 y 1920, que son las que coinciden con los años de formación y promoción del artista y que, en buena medi-

---

126. Sobre el papel del caserío en la cultura e ideologías vascas, ZULAIKA, J. *Violencia vasca. Metáfora y sacramento*. Madrid: Nerea, 1990; pp. 134 y ss.; GONZÁLEZ GORRIARÁN, C.; AGIRRE ARRIAGA, I. *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*. San Sebastián: Galería Altxerri, 1995; pp. 104-130.

127. Como por ejemplo la que se incluye en RAMÓS, J.; SAGÜÉS, X. *Imágenes de la vida tradicional vasca a través de la antigua tarjeta postal*. Pamplona: Ortzadar, 2000; p. 4. Está fechada en 1924, y lleva por título “Hombre al calor del hogar”. Los autores refieren en un texto explicativo el papel de la cocina como “núcleo social de la casa, espacio de reunión tras las faenas diarias”. *Ibidem*, p. 31.



Javier Ciga, "El mercado de Elizondo", 1914. Ayuntamiento de Pamplona. Archivo Municipal.

da, determinaron su fama en Navarra gracias a sus éxitos en certámenes y exposiciones. La verdad es que fuera de Navarra su presencia en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes o en el Salón de París fue más anecdótica que otra cosa, en el sentido de que su nombre no pasó de ingresar dentro de la inmensa nómina de artistas que por esas fechas participaban en este tipo de eventos. No obstante, la recepción de estas participaciones en la provincia alcanzaba otra categoría, ensalzando el nombre del artista. La prueba más significativa de este hecho la encontramos el año 1914, cuando una pintura suya, "El mercado de Elizondo", fue admitida al Salón de París. La noticia ocupó la atención de la prensa varios días y, es más, a su regreso de París, Ciga fue objeto de un homenaje celebrado al año siguiente. Pese a lo poco relevante de estos hechos fuera de Navarra, lo cierto es que el nombre de Ciga se popularizó en la provincia durante esas décadas, destacándose su valía artística, en particular en dos campos, el retrato y, el que más nos interesa, el género costumbrista, en el que llegó a convertirse con el tiempo, según la prensa, en el "pintor de la raza vasca".

Conviene señalar, con relación a las fuentes empleadas, en especial *El Pensamiento Navarro* y *Diario de Navarra*, que tanto uno como otro mostraron un claro talante pro vasquista en esas décadas. El primero, que había sido fundado en 1897 como órgano de expresión del carlismo, no dejó de referirse a lo vasco en un tono amable y fraternal; del mismo modo, *Diario de Navarra*, aparecido en

1903 como medio liberal conservador, mostró claramente su filovasquismo en numerosos artículos y noticias. No obstante, la entrada en juego del nacionalismo vasco, primero desde el País Vasco y, posteriormente, desde la propia Navarra, hicieron a estos rotativos y a sus ideologías replantear sus relaciones en torno al navarrismo<sup>128</sup>.

Especialmente sensible con el progreso de Javier Ciga se mostró *Diario de Navarra*, que supo advertir pronto la fidelidad con la que el artista retrataba lo local. Ya el boceto de cartel de San Fermín de 1909, que representaba el paso del encierro por la calle Estafeta, era “reproducción exacta y fiel de una de las escenas más típicas y características de nuestras renombradas fiestas” y un “precioso cuadro de costumbres pamplonesas”. Es más, tal era el carácter que el artista había concedido a los dos corredores representados que

aquellas dos figuras, pónganse donde se pongan, serán siempre dos retratos de otros tantos de esos pamplonicas de pura cepa que no escasean á pesar de las vicisitudes porque atraviesa nuestra querida ciudad.

La atención de Ciga por lo característico y definidor es tal, que hasta el toro representado es “toro navarro”: “el legítimo toro de Carriquiri, que durante tantos años honró la raza y alegró nuestras fiestas y que difícilmente volverá a correr por nuestras calles”<sup>129</sup>.

Como es sabido, a raíz de este triunfo en el concurso de San Fermín, unos parientes suyos, los Urdampilleta, decidieron sufragar sus estudios en Madrid y en el extranjero, convirtiendo a Ciga en uno de los artistas navarros más privilegiados de su tiempo, que llegó a contar con un *atelier* en París. Esta circunstancia hizo su figura atractiva para la prensa, que no dudó en referir en diversos artículos sus viajes y estancias en Navarra. En una de ellas, tenida lugar en 1910 en Burguete, el artista había aprovechado para pintar algunos cuadros, tanto paisajes como uno centrado “en nuestras costumbres montañesas”. Es precisamente éste el que nos interesa aquí, dedicado a una escena que tiene lugar en una cocina, espacio emblemático del día a día de la montaña, tal y como hemos visto más arriba. La descripción ofrecida por *Diario de Navarra* no disimula el sabor idílico de la representación, ahondando al mismo tiempo en su realismo:

Sentadas en un alto banco, una abuela, de rostro apacible y rugoso, rugoso por la acción inexorable de los años, trabaja en la rueca hilando: á sus pies, sentada en la plancha del hogar y durmiendo al amor de la lumbre, su nietecita [sic]; en el centro de la plancha, alegre hoguera producida por la cremación de la *hollaga*, cuyo chisporroteo parece percibirse al notarse como saltan las chipitas en derredor, y en derredor de las llamas, que lame el hollinesdo [¿?] lar en uno de los eslabones, varios pucheros

---

128. Para este tema resulta de obligada consulta, GARCÍA-SANZ MARCOTEGUI, A.; IRIARTE LÓPEZ, I.; MIKELARENA PEÑA, F. *Historia del navarrismo (1841-1936). Sus relaciones con el vasquismo*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2002. En particular, la tercera parte, “De la Gamazada a la Guerra Civil (1895-1936)”; pp. 181 y ss.

129. “El cartel de Ciga”. En: *Diario de Navarra*; 31 de marzo de 1909.

defendidos en su parte posterior por los *zondocos* y cubiertos con tapas de hojalata cubiertas á su vez por ligera capa de blanquecina ceniza: á ambos lados de la lumbré, los morillos sustentando la materia combustible, y sobre la plancha, que en uno de sus ángulos externos ofrece una sección irregular y transversal, la tenaza<sup>130</sup>.

Desde *Diario de Navarra* se prestó atención a los cambios operados en la montaña navarra<sup>131</sup>, por lo que quizá pudieron cautivarle más algunos temas pictóricos centrados en la atención a las costumbres y gentes de la zona, donde Ciga ocupaba entonces un lugar principal. Por un lado, las pinturas realizadas para el Centro Vasco de Pamplona, con temas tomados de *Amaya*, de Navarro Villoslada, tuvieron eco; pero, sobre todo, el lienzo “El mercado de Elizondo” que, con el significativo título de “Paysans basques”, fue admitido en 1914 en el Salón de París, como ya se sabe. Para el rotativo, la caracterización de tipos y usos era tal en el lienzo, que “si los miembros del jurado examinan bien la obra y conocen de tipos vascos del Baztán”, era seguro que Ciga obtendría “muy alta talla y merecida recompensa”. Para Akel, autor de esta consideración, “es imposible hacer un más perfecto retrato de tipos vascos del Baztán”<sup>132</sup>.

Al año siguiente, en el que se le ofreció al artista un homenaje en Pamplona, expuso en la Nacional de Bellas Artes el lienzo “Chacolí”, dedicado a una escena costumbrista en Pamplona<sup>133</sup>; y ese mismo año E. Selayermacher, desde *Diario de Navarra*, ponía en relación la obra del pamplonés con la pintura vasca. En concreto, en el lienzo “Elizondoco nescachac [sic]” advertía dejes zuloagüescos, mientras que “De rogar por el difunto” le recordaba a Salaverría<sup>134</sup>.

Para esas fechas no había duda de la capacidad de Ciga para tratar temas relacionados con los usos y costumbres de la montaña navarra. Para G. M., desde *El Pensamiento Navarro*, el artista “retrata sus personajes con los mismos cuerpos y almas que tienen, llegando al ideal del género: la pintura en carácter”. No obstante, el crítico advierte la “selección” que el artista hace de la realidad y que hemos apuntado en otro lugar de este trabajo. Así, en los cuadros de Ciga

las figuras posan con la misma naturalidad, con los mismos ademanes que en la vida ordinaria; pero éstos están seleccionados por el artista, que sabe que en esta elección se halla el *quid divinum* [sic] de la verdadera elegancia.

Incluso llega a advertir en una obra, titulada “Pasionaria”, “una escapada a la pintura idealista y simbólica, que para sí quisieran muchos de los consagrados”:

---

130. X, “De pintura. Costumbres y paisajes navarros”. En: *Diario de Navarra*; 21 de agosto de 1910.

131. “De lo vivo a lo pintado”. En: *Diario de Navarra*; 11 y 13 de septiembre de 1913.

132. AKEL. “Javier Ciga en París”. En: *Diario de Navarra*; 23 de abril de 1914.

133. *Diario de Navarra*; 29 de marzo de 1915.

134. SELAYERMACHER, E. “La pintura vasca”. En: *Diario de Navarra*; 11 de noviembre de 1915.

El cuadro, de una entonación gris contrastando con el rojo vivo de un crepúsculo otoñal, representa a una humilde hospiciaria, con la simbólica pasionaria en la mano derecha. La figura y el fondo, el contraste de color, la expresión enigmática de la niña, la flor misma, todo contribuye á que se adentre y adueñe del espectador, una emoción rara é indefinible, como si lo combatieran al mismo tiempo, la piedad, la ternura, la reconvencción, la queja...<sup>135</sup>.

La popularidad de Ciga es tal por esas fechas, que su enlace en Elizondo con Eulalia Aritza es anunciado en la prensa<sup>136</sup>. En lo profesional, en 1917 el Ayuntamiento de Pamplona le encarga directamente el cartel de San Fermín, que lo dedica a una nueva escena del encierro, en la que la prensa advierte que “todo es de una justeza y realidad admirables”<sup>137</sup>; y la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos le adquiere el lienzo “Un viático en el Baztán”. Al año siguiente y en 1920 la Comisión de Fomento del Ayuntamiento volvería a encargarle directamente la realización del cartel sanferminero. Para *La Avalancha*, el último de los trabajos resultó un

bonito cartel de las fiestas y ferias de San Fermín (...) cuyo asunto es una de las típicas escenas que se desarrollan en Pamplona durante las fiestas<sup>138</sup>.

Pero es otro crítico el que, con motivo de una exposición colectiva celebrada en 1917 en las Escuelas de San Francisco de Pamplona, daba en la clave del sentido costumbrista de la obra de Ciga, al denominarle “fiel intérprete de la raza vasca”:

Los temas populares, la raza vasca con sus viejecitos rostros rugosos y pupilas claras, y sus mujeres en actitud de recogimiento, plácidas, un poco melancólicas tienen en Ciga un fiel intérprete. El no ve a los vascos a través de las audacias innovadoras de un Zubiaurre ó de un Maeztu, no; su visión es más realista, sus viejas se pueden encontrar en todas partes, en Baztán, en la Barranca, en cualquier rincón de la tierra euzkara.

Al hablar del lienzo “El panadero de Elizondo” afirmaba: “el alma de Baztán simple y noble se asoma en la faz bonachona de este menestral”<sup>139</sup>.



Javier Ciga, “El panadero de Elizondo”, 1916. Colección particular.

135. G. M. “Exposición Ciga”. En: *El Pensamiento Navarro*; 7 de enero de 1916.

136. *Diario de Navarra*; 29 de enero de 1917.

137. “Cosas de casa. El cartel de fiestas”. En: *Diario de Navarra*; 8 de abril de 1917.

138. *La Avalancha*; 6 de julio de 1920; p. 141.

139. P. A. y Z. “De la exposición de pinturas”. En: *El Pensamiento Navarro*; 19 de junio de 1917.

“Pintor de la raza vasca” o, si se prefiere, de los navarros de la montaña; así era definido Ciga en torno a 1920, en un momento en el que la prensa comenzaba a volcarse en otros artistas más jóvenes que se interesaban por los tipos y las costumbres de otros ámbitos navarros –Crispín Martínez, por la zona de Aibar; Julio Briñol, por Pamplona, Miguel Pérez Torres, por Tudela, etc.– Aparte, hacia la década de 1920, entraba en escena otro pintor, el murchantino Jesús Basiano, que en los años sucesivos acapararía la atención de la prensa gracias a sus paisajes tomados por toda la geografía navarra.

Tras sus años de presidio (1937-1939), Ciga no dejó de trabajar, aunque su pintura se volvió más dura y hermética, desapareciendo de ella la frescura de antes de la Guerra Civil. Pese a todo, continuó abordando el género costumbrista, aumentando incluso el repertorio de temas y, en otras ocasiones, ahondando en viejas fórmulas a través de retratos o escenas. Sea como fuere, su contribución al desarrollo del género en Navarra resulta incuestionable. Como ya se ha indicado más arriba, Ciga combinó, de un lado, el realismo y la atención al natural heredados de su amor por la pintura española del XVII, a lo que supo unir los avances estéticos del período de entre siglos, aunque siempre dentro de la figuración. Por otro lado, no pudo escapar al deleite que le producían determinados temas que él seleccionaba de la realidad, mostrándonos con ello un mundo rural amable y desdramatizado, ajeno a cualquier mal o penuria, a excepción de las escenas dedicadas al tránsito hacia la muerte, en las que conjugó magistralmente realismo con patetismo.

Ciertamente, las pinturas de Ciga no suscitaron entre los teóricos del nacionalismo vasco los mismos encuentros y desencuentros que tuvieron las obras de otros pintores vasquistas como los Zubiaurre, Arteta o Guiard. Ningún óleo del pintor pamplonés causó revuelo entre la prensa nacionalista por ser indecoroso o impropio de la representación de unas costumbres. El episodio de 1897 que recuerda González de Durana protagonizado por una pintura titulada “La vuelta de la romería”, posiblemente de Juan Ibáñez Aldecoa, en la que el artista había colocado en primer término a un aldeano ebrio, y que provocó que Zale-bat sancionara dicho detalle desde el periódico *Euskalduna* por ser excepcional y, por lo tanto no poder darse como cierto por no constituir una tradición entre los romeros vascos, no tuvo parangón en Navarra<sup>140</sup>. El ejemplo es bueno, puesto que muestra la simpleza de un crítico que demanda una imagen más idílica que real de las costumbres vascas, amén de demostrar un talante claramente xenófobo al afirmar que tal pintura, por ese detalle, constituye

una mala partida que se les juega a nuestros campesinos ante la inmensa colonia de maketos que invaden Bilbao (...) dando margen con ello a que esos bichos que a pesar de darles hospitalidad, hablan mal de nosotros y de lo nuestro, se rían a mandíbula batiente del país que los sostiene y en muchos casos les alimenta espléndidamente.

---

140. GONZÁLEZ DE DURANA, J. *Ideologías artísticas del País Vasco de 1900*. Bilbao: Ekin, 1992; p. 64.



Ni siquiera el debate mantenido entre Telesforo de Aranzadi y Arturo Campión sobre la existencia de un etnotipo vasco y si la *baska* es una raza fea o bella, apenas tuvo repercusión en la pintura navarra, pese a que Ciga, como ya se ha indicado con relación al lienzo “La yunta”, prefirió mostrarnos a una pareja lozana y hermosa<sup>141</sup>.

En Navarra, el peso del nacionalismo en el plano artístico fue más matizado puesto que su presencia política fue bastante más reducida que en Bilbao, optándose más bien por el recurso de la Historia y, en particular, por aquellos personajes y episodios memorables del Antiguo Reino, así como relatos de carácter religioso y literarios referidos a él. No fue pues extraño que el Círculo Vasco de Pamplona encargara a Javier Ciga tres pinturas inspiradas en escenas extraídas del relato de Francisco Navarro Villoslada, *Amaya o los vascos del siglo VIII*; o que para el santuario de San Miguel de Aralar se le encargaran varias pinturas dedicadas a la leyenda de Teodosio de Goñi.

### 3.3. Miguel Pérez Torres: la imagen de la Ribera

Recordemos brevemente los tópicos literarios que se atribuyen al carácter del hombre ribero: poco prudente, poco respetuoso, ocioso, poco trabajador, e, incluso, de “psicología beduina, cabiléna”, y, aún más, “vasco deformado”. Algunos son favorables y, seguramente, más cercanos a la realidad: franco, entusiasta, religioso, valeroso y, por supuesto, trabajador. No obstante, la imagen negativa fue la que prevaleció. Ahora bien, ¿siguieron los artistas esta imagen literaria? Lo cierto es que no, en buena medida, porque la realidad era bastante diferente a la mostrada en los textos. Fue Pérez Torres el que más atención puso en la representación del hombre y de la mujer riberos. Al igual que Ciga, éste también partía de la realidad cercana, incluso del entorno familiar, aunque, como aquél, introdujo algunas dosis de idealización y de simbolismo en sus pinturas.

En su obra 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, 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 diario en el almacén familiar de frutas y verduras<sup>142</sup>.

La pintura de Pérez Torres se puso pronto en relación con la tradición pictórica española. En 1919, *La Correspondencia de Cienfuegos* (Cuba) expresaba que su arte, que era calificado como “austero, viril, arte norteño”, parecía “descen-

---

141. Sobre el etnotipo vasco de Aranzadi y la “crítica etnológica del arte”, véase MARTÍNEZ GORRIARÁN, C. y AGIRRE ARRIAGA, I. *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*. San Sebastián: Galería Altxerri, 1995; pp. 159-190.

142. PAREDES, C.; DÍAZ EREÑO, G. Catálogo de la exposición *Miguel Pérez Torres*. Pamplona: CAN, 2001; p. 10.

diente en línea recta de la modalidad hispánica: Velázquez, Carreño, Goya”<sup>143</sup>. Sin embargo, sin dejarse de lado esta idea, la prensa comprendió pronto que el realismo de su obra partía de su propio entorno, de lo que el artista veía a diario a su alrededor. Así, en 1922, con motivo de presentar los lienzos “La confesión del capuchino” y “En la Ribera de Navarra” a la Exposición Nacional de Bellas Artes, podía leerse en *El Eco del Distrito*: “Son escenas que ha visto el artista en su tierra muchas veces y que lleva al lienzo con fidelidad de retratos”. Es más: “Pérez Torres pinta buscando el carácter de los personajes y de los hechos”, aunque, según la noticia, de manera “intuitiva”<sup>144</sup>.

Los tipos masculinos representados por Pérez Torres expresan nobleza en su rostro, seriedad en el trato, responsabilidad en sus actitudes, alejándose con ello claramente del tópico literario. Como expresara Zubiaur Carreño, “dio con hondura el modelo navarro meridional, de rostro curtido y cuerpo enjuto”<sup>145</sup>. Es cierto que en pinturas como “Entre pite y pite” los personajes disfrutaban de un momento de asueto, pero muy lejos de la algarabía descrita en los textos. La gravedad e, incluso, el hieratismo de tipos como “Fermín, el segador”, presentan a hombres íntegros, serios y trabajadores. Recientemente se ha puesto de manifiesto el sentido simbólico de pinturas como “En la Ribera de Navarra” o “Vendedora de verduras”, en las que las escenas representadas van más allá de lo figurado, ahondando en unos valores que, por su naturaleza, parecen caracterizar a las gentes de la Ribera o, incluso, a la propia tierra<sup>146</sup>.

Pocas pinturas como la mencionada “En la Ribera de Navarra” expresan con mayor hondura el carácter de las gentes de la zona, aunque esta obra de hacia 1919, actualmente modificada y cuya parte existente se conserva en colección particular, presenta una interesante particularidad. En ella, como hemos adelantado, se representa la oración de una joven de pie que precede al almuerzo del hombre que aparece sentado en una silla junto a la frugal comida. Dicha figura representa como pocas la imagen del labrador ribero, enjuto, tostado por el sol abrasador en las largas jornadas, las manos ásperas y la mirada torva y cansada. Junto a él, como si de una alegoría del trabajo se tratase, se dispone la azada, a modo de atributo. No obstante, el personaje representado es en realidad un campesino malagueño, afincado en la zona y conocido por su agrio carácter. Es decir, un personaje foráneo ha servido al artista para representar al prototipo de jornalero de la zona concediéndole un sentido podría decirse que ale-

---

143. Fondo de Artistas Navarros. Museo de Navarra. Caja PÉREZ TORRES, Miguel.

144. “Nuestros artistas. Exposición Nacional de Bellas Artes”. En: *El Eco del Distrito*; 26 de mayo de 1922.

145. ZUBIAUR, F. J. *Navarra. Historia y Arte. Tierras y gentes*. Pamplona: CAN, 1984; 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, L. *Tudelanos Notables contemporáneos. Temas de Cultura Popular*, n. 181. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, 1973; p. 19.

146. URRICELQUI PACHO, I. J. “La pintura costumbrista en Navarra a través de tres ejemplos: Inocencio García Asarta, Javier Ciga Echandi y Miguel Pérez Torres”. En: *Ondare*, nº 23, 2004; pp. 555-557.



Miguel Pérez Torres, "En la Ribera de Navarra", c.a. 1919.  
Actualmente mutilada.

górico. El origen del retratado no importa al artista, sino que su figura le sirve para representar a un tipo de hombre, el agricultor ribero, del mismo modo que haría en otras pinturas como el retrato de labriego firmado hacia 1922, del Ayuntamiento de Tudela, sólido ejemplo de retrato costumbrista, o el de "Fermín, el segador", de hacia 1934 (col. particular), en el que el busto del personaje sobresale sobre el trigo dorado, metáfora del campo ribero, y alegoría de sus gentes trabajadoras.

La presencia del Malagueño y su papel como identificador de un tipo de hombre ribero, no puede ser más clara en cuanto a la afirmación de la apertura de la Ribera hacia el exterior, en contraposición con la impermeabilidad de la montaña navarra, donde se revaloriza un *etnotipo* genuino. Con relación a esta apertura, lo mismo puede decirse de muchos de los retratos femeninos realizados por Pérez Torres donde se advierten los influjos de la moda. A diferencia de lo que sucede con la mujer de montaña retratada por Ciga, de belleza recia y austera, las jóvenes tudelanas retratadas aparecen maquilladas y vestidas con trajes más modernos que las navarras del norte. "Vendedora de verduras", del Museo de Navarra, antes que una aldeana, es una bella joven a la moda de la época, siguiendo un canon estético que se popularizaría a través del cine y de revistas como *Blanco y Negro* o *La Esfera*, de cabellos oscuros, rostro pálido, de cierto sabor andalucista, labios finos y ojos marcados, de negras pestañas y párpados. Estos mismos detalles se observan en pinturas de autores coetáneos,

como “Nosotros”, de José Serrano Amátraiain, donde un hombre –él mismo–, una mujer y una joven, pasean juntos por los alrededores de Tudela, posiblemente en una tarde dominical, con un atuendo a la moda.

### 3.4. Navarrismo institucional y pintura costumbrista

Así como otras ideologías institucionalizadas en diputaciones y ayuntamientos demandaron a los artistas unos temas –bien fueran realistas o alegóricos, escenas o paisajes– y un modo de representarlos<sup>147</sup>, también el navarrismo actuó en consecuencia. Las características ideológicas del navarrismo serían, a grandes rasgos la defensa de Navarra en cuanto proyecto político diferenciado de otros territorios limítrofes; su firme vinculación a España, como parte integrante de ésta, aunque sin menoscabo a sus derechos históricos –sus Fueros–; en un plano socio-político, su rechazo firme a la unión vasco-navarra; e ideológicamente tendente a la derecha, aunque también con defensores entre la izquierda. Estas características, que son las que actualmente definen el navarrismo, pueden extrapolarse al primer tercio del siglo XX, aunque sería necesario eliminar de ellas el peso del franquismo y sus consecuencias en determinado sector navarrista.

Puede considerarse como un error pensar que el navarrismo rechazó toda aquella expresión que apareciera como vasquista. Realmente, como hemos apuntado, algunos medios de comunicación que con el tiempo quedarían vinculados al navarrismo mostraron abiertamente un talante pro vasquista, aunque siempre en un plano cultural. Fue la entrada en juego del elemento político, de manos sobre todo del nacionalismo vasco, la que hizo matizar la postura vasquista de algunas figuras que no dudaron en posicionarse de lado del navarrismo, ya en un plano ideológico. De manera que debemos tener en cuenta, a priori, que desde el navarrismo no se despreciaron aquellas manifestaciones artísticas que centraron su atención en el entorno de la montaña y en sus usos y costumbres, pese a que éstos fueran interpretados en ocasiones desde una óptica vasquista. Del mismo modo, tampoco puede decirse que desde sus medios de expresión el navarrismo exaltara la representación de escenas de la Ribera. Tanto lo norteño como lo sureño, y por supuesto lo relacionado con la zona media sirvieron para concretar una imagen de lo propio no exenta de sentido casticista<sup>148</sup>.

El navarrismo, más que tender hacia lo diferencial de las diferentes regiones de Navarra optó por asentar la idea de “unidad en la diversidad”. Es decir, concebir una idea de Navarra unitaria aunque reconociendo la diversidad en las

---

147. Un interesante ejemplo es el ofrecido por GONZÁLEZ DE DURANA, J. “La imagen de Bizkaia. Arquitectura y pintura en el Palacio de la Diputación Foral de Bizkaia”. En: *I Simposio Bilbao 700 años de memoria. Bidebarrieta*, nº 1, 1996; pp. 237-276.

148. Sobre el casticismo y su repercusión en las artes en Álava y Navarra ha escrito UGARTE TELLERÍA, J. *La nueva Covadonga insurgente. Orígenes sociales y culturales de la sublevación de 1936 en Navarra y el País Vasco*. Madrid: Biblioteca Nueva – Instituto de Historia Social Valentín de Foronda Gizarte Historia Institutua, 1998; pp. 315-332.



Gustavo de Maeztu, "La montaña y la ribera de Navarra", 1935-1936. Palacio de Navarra.



expresiones culturales. En este sentido, llegaría a concebirse la idea de Navarra como una *pequeña España*, también diversa culturalmente aunque unida. De este modo, Navarra vendría a ser una síntesis de la variedad de climas y paisajes españoles, que tendría en el pintor Jesús Basiano a su mejor "retratista"<sup>149</sup>. Pocos ejemplos hay mejores de esto, dentro del género costumbrista, que los paneles que Gustavo de Maeztu dedicó a la montaña y a la ribera de Navarra en el programa decorativo del Salón de Sesiones del Palacio de Navarra, y que fueron catalogadas acertadamente por Paredes Giraldo como "alegorías".

Como informa Martinena, el 27 de abril de 1935 la Diputación aprobó un presupuesto extraordinario de 15 millones y medio de pesetas destinando una partida de 524.320,25 pesetas para "obras de ampliación y reforma del mobiliario del Palacio Provincial"<sup>150</sup>. Dichas obras fueron dirigidas por los hermanos José y

---

149. Victoriano Juaristi llegaría a calificarle, algo estrafalariamente, de "pintor de cámara de S. M. el paisaje de Navarra". V. J. "Tres pintores". En: *Diario de Navarra*; 4 de agosto de 1939. Para el papel de Basiano en esta ideología, LEONÉ PUNCEL, S. "Jesús Basiano, el pintor de Navarra. (La imagen de Navarra del navarrismo franquista)". En: LARRAZA MICHELTORENA, M. M. (Dir.) *De leal a disidente: Pamplona, 1936-1977*. Pamplona: Ediciones Eunete. 2006; pp. 115-149.

150. MARTINENA, J. J. *El Palacio de Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1985; p. 150.

Javier Yárnoz, dos de las figuras clave de la actividad arquitectónica y patrimonial de la provincia durante la primera mitad del siglo XX. Ellos se ocuparon de las gestiones con los diferentes operarios encargados de administrar los materiales y desarrollar las obras, así como de contactar con aquellos artistas y operarios a los que se encomendaron los trabajos. Para la decoración del salón, que estaba finalizado para 1935, se decidió encargar el trabajo a Gustavo de Maeztu, cuyo nombre se encontraba entonces en alza. Efectivamente, en sesión de 17 de mayo la Diputación informaba que los arquitectos habían presentado un informe en el que indicaban el acuerdo al que habían llegado con el artista, señalando que éste había accedido a la solicitud por un precio total de 13.000 pesetas, comprometiéndose el artista a “entregar obra realizada cada dos meses y efectuado la primera entrega los primeros días del próximo Junio”<sup>151</sup>. Maeztu había expuesto en Pamplona desde 1933; además, es más que probable que los hermanos Yárnoz conocieran de primera mano la trayectoria del artista alavés.

La prensa siguió atenta los pasos del proyecto. Así, la revista *Norte* dio a conocer en un artículo el boceto de uno de los fragmentos del conjunto, dedicado a la Montaña navarra, anunciando que junto a éste se colocaría otro, representando a la Ribera<sup>152</sup>. Por su parte, *Diario de Navarra* informaba en su rotativo del 24 de septiembre de 1935 que Maeztu, que se disponía a marchar a San Sebastián para organizar una exposición de sus obras, “acaba[ba] de terminar la primera parte del decorado del Salón de sesiones de la Diputación de Navarra”<sup>153</sup>. Gustavo de Maeztu actuó con enorme profesionalidad, realizando los trabajos a buen ritmo, estando concluidos para junio del año siguiente. Tal fue el agrado de la Diputación que, a instancia de los arquitectos, ésta accedió a gratificar al artista con 1.000 pesetas más, sobre las 13.000 percibidas “por el interés y acierto mostrado en la realización de sus trabajos”<sup>154</sup>.

La obra completa mide 29 metros de longitud, por 1,80 de altura, lo que da idea de la envergadura del proyecto<sup>155</sup>. Su realización no estuvo exenta de condiciones, ya que además de lo señalado, el artista debía ajustarse a un tema, al tener que representar una serie de pinturas alegóricas sobre el carácter, historia, tipos y costumbres de Navarra. Es más, en el informe presentado a la Diputación por los hermanos Yárnoz, se señala que se habían ajustado las condiciones de pago y entrega con el artista

---

151. A. G. N., Libro de actas de la Diputación, n. 554: sesión de 17 de mayo de 1935, fol. 134 vto.

152. PAREDES, C. *Gustavo de Maeztu*. Pamplona: CAMP, 1995; p. 146.

153. “Exposición Maeztu en San Sebastián”, en *Diario de Navarra*, 24 de septiembre de 1935.

154. A. G. N., Libro de actas de la Diputación, n. 557: sesión de 12 de junio de 1936, fol. 20. PAREDES, C. *Gustavo de Maeztu*. Pamplona, CAMP, 1995; p. 149.

155. MARTINENA, J. J. *El Palacio de Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1985; pp. 201-202.

después de puntualizar con D. Gustavo de Maeztu, las condiciones relativas a la ejecución de la decoración pictórica mural del nuevo Salón de Sesiones del Palacio provincial<sup>156</sup>.

Ello parece indicar que tanto el artista como los dos arquitectos llegaron a un acuerdo acerca de qué era aquello que debía representarse desde un punto de vista temático, lo que coloca a los hermanos Yárnoz como verdaderos promotores de la obra. Evidentemente, esto condicionó a Maeztu no sólo en cuanto al tema y a la composición se refiere, sino también en lo relativo a la iconografía y al sentido iconológico de las escenas.

El conjunto pictórico, que ha sido analizado en varios estudios<sup>157</sup>, desarrolla un programa coherente cuya lectura parte del escudo de Navarra, ubicado en medio de una de las paredes longitudinales de la sala, entre dos puertas adinteladas, remarcando su papel director. Su tamaño (1,80 por 2,10 cm) evidencia su potencia visual. Muestra las cadenas de las Navas de Tolosa y la esmeralda del Miramamolín sobre fondo rojo y es sostenido por dos vigorosas matronas vestidas con ropas típicas de la Montaña y de la Ribera navarras<sup>158</sup>.

A ambos lados de esta escena se aprecian dos grandes pinturas alegóricas de la Montaña y de la Ribera navarras. En ellas se remarcan aspectos costumbristas de las dos zonas, representando labradores, pastores, almadieros, ganaderos, y otros personajes. Con ello, los navarros anónimos de ambas zonas contribuyen también a definir la imagen del viejo reino, justificando así su presencia<sup>159</sup>. Como parece lógico, el artista puso el acento tanto en los ropajes como en el entorno en el que desarrollan sus labores, tratando de conferir cierto carácter étnico a las pinturas. No obstante, creemos que no alcanzó el grado al que llegaron otros artistas como Javier Ciga o Miguel Pérez Torres, el primero para las gentes de la montaña navarra y el segundo para las de la Ribera. En este sentido, los tipos presentados por Maeztu participan de un mismo físico, tanto masculino como femenino, que el artista venía desarrollando desde décadas anteriores.

---

156. A. G. N., Libro de actas de la Diputación, n. 554: sesión de 17 de mayo de 1935, fol. 134 vto.

157. MARTINENA RUIZ, J. J. *El Palacio de Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1985; pp. 151, 200-201. MUNIAIN EDERRA, S. "El Palacio de Navarra, muestrario de símbolos históricos". En: *Signos de identidad histórica para navarra*, t. II. Pamplona: CAN, 1996; p. 326. PAREDES, C. *Gustavo de Maeztu*. Pamplona: CAMP, 1995; pp. 146 y 149.

158. Según Martinena, la obra fue encargada al pintor José María Sert, no obstante, fue elaborada finalmente por Gustavo de Maeztu. Así al menos lo confirma en su trabajo *Paredes Giraldo*, que aporta en el apéndice documental el boceto del pintor alavés, conservado en el Museo Gustavo de Maeztu. MARTINENA, J. J. *El Palacio de Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1985; p. 200; PAREDES, C. *Gustavo de Maeztu*. Pamplona: CAMP, 1995; p. 463. La fuerza del dibujo, la rotundidad de las figuras, así como el tipo físico de ambas mujeres, comparables al de otras que aparecen en el conjunto decorativo, las atribuyen al estilo de Maeztu.

159. MUNIAIN EDERRA, S. "El Palacio de Navarra, muestrario de símbolos históricos". En: *Signos de identidad histórica para Navarra*, t. II. Pamplona: CAN, 1996; p. 327.

Desde un punto de vista estético, el conjunto resulta impactante. El volumen de las figuras, la solidez del dibujo y el empleo de un colorido moderno, liberado en ocasiones del natural, contribuyen notablemente a esto. No obstante, nos interesa más el aspecto iconográfico de la composición y todo el despliegue visual que desarrolla y que compone el conjunto decorativo más ambicioso de Maeztu, por encima de otros como el tríptico de la “Tierra Vasca” de las Juntas Generales de Vizcaya, en Guernica (c. 1922), o los paneles del edificio de Correos de Bilbao (c. 1933). Así como la decoración del edificio de Correos de Bilbao (c. 1933), más dinámica, entronca con el gesto grandilocuente y teatral de José María Sert y con el muralismo del americano Thomas Hart Benton, y el estilo de su maestro Manuel Losada<sup>160</sup>, también la del salón de sesiones presenta influencias de estos autores.

Los bocetos de este trabajo (Museo Gustavo de Maeztu de Estella), que fueron dados a conocer por Paredes Giraldo<sup>161</sup>, ponen de manifiesto un detenido estudio tanto compositivo como iconográfico. El conjunto final, que vence por la solidez de las figuras y por su cromatismo, ofrece una particular visión de Navarra, separada en dos zonas, participando de un concepto común a la época y ya señalado por los viajeros que visitaron esta tierra en el siglo XIX<sup>162</sup>. No sólo el cromatismo contribuye a esta idea –verde para la montaña y ocre para la Ribera–, sino que los tipos populares y sus actividades también inciden en ello. De este modo, los pastores de la montaña cuidan de los rebaños, protegidos por recias anguarinas, amenizando la guardia con el sonido la dulzaina, mientras las mujeres siembran los campos, al tiempo que, al fondo, la yunta de bueyes labra la tierra y las aldeanas rastrillan. Por su parte, los labradores del sur, armados de grandes azadas, sonríen junto a las mujeres. Dos caballos de poderosa anatomía ayudan en el duro trabajo; al fondo un grupo de layadores abren la tierra. La silueta del castillo de Olite sirve de referencia visual e histórica del Antiguo Reino. Sin embargo, Maeztu no plantea una separación de ambas zonas sino que las relaciona incluyendo elementos que les son comunes. Así, en el panel de la montaña introduce el pastoreo que se une con las tierras del sur a través de las cañadas; mientras, en la de la Ribera, unas almadías aluden claramente al tráfico fluvial de maderas desde los bosques del norte.

Por su parte, los episodios históricos que completan el conjunto decorativo son también representativos de la identidad navarra desde un punto de vista temático e iconográfico a través de personajes de gran trascendencia histórica como San Francisco Javier o Fray Bartolomé de Carranza. Las otras tres escenas aluden a hechos representativos bien de la postura del Reino en defensa de sus

---

160. PAREDES, C. *Gustavo de Maeztu*. Pamplona: CAMP, 1995; p. 142.

161. *Ibidem*, p. 463.

162. Sobre el tema de las dos Navarras en la pintura, en el contexto del período de entre siglos, hay una aproximación en URRICELQUI PACHO, I. J. “La pintura costumbrista en Navarra a través de tres ejemplos: Inocencio García Asarta, Javier Ciga Echandi y Miguel Pérez Torres”, en *Ondare*, n. 23, 2004, pp. 554-557; e “Ideas y símbolos en la plasmación artística de la identidad navarra de los siglos XIX y XX”. En: *Memoria e imagen*. Pamplona: SEHN, 2006; pp. 282-285.



privilegios -los comisionados de la Diputación ante Carlos V en Nantes- o de hechos particulares de los municipios locales -sorteo de munícipes- o de los estamentos sociales -jura de infanzones en el monasterio de Ujué.

#### 4. CONCLUSIONES

Este estudio, que no desea agotar el tema, nos ha permitido profundizar en un período de tiempo en el que la pintura costumbrista, entendida como género pictórico, fue abriéndose hueco en Navarra. Debe dejarse claro llegados a este punto que tras 1940, es decir, con posterioridad a los límites cronológicos que hemos establecido, se produciría en Navarra un formidable desarrollo del género gracias a artistas como Emilio Sánchez Cayuela, Pedro Lozano de Sotés o Jesús Lasterra, entre otros, tanto en pinturas, como en dibujos, grabados, carteles, etc., en los que los bloques temáticos señalados anteriormente alcanzarían ejemplos verdaderamente sobresalientes. Por razones de método no hemos podido detenernos en estas obras, señalando tan sólo unos cuantos ejemplos traídos al caso. Hecha esta precisión, referimos a continuación las principales conclusiones extraídas de este trabajo.

En cuanto al desarrollo del género en Navarra, advertimos cómo su entrada se produjo en torno al último tercio del siglo XIX, de manos de artistas foráneos asentados en la provincia, o de autores locales que, una vez formados fuera de Navarra regresan a ella y, o bien trabajan una pequeña temporada antes de marcharse a otros ámbitos (García Asarta, Nicolás Esparza), o bien se instalan definitivamente en ella. Con el cambio de siglo y de manos de pintores como Javier Ciga o Miguel Pérez Torres, instalados profesionalmente en Navarra, el género alcanzó un auge sin precedentes que sería continuado por autores posteriores como *Gutxi*, Lozano de Sotés, Lizarraga, Muro Urriza, etc.

Estéticamente, el costumbrismo permitió en Navarra una menor experimentación que el paisaje, quizá por tener que ajustarse más a la realidad de lo representado, si bien esto también fue demandado por la crítica local a los paisajistas y por supuesto a los retratistas. No obstante, aquellos artistas que tuvieron contacto con focos modernos tanto de España como del extranjero, aplicaron a sus obras un lenguaje sensible a los postulados impresionistas y a sus derivaciones -Postimpresionismo y Neoimpresionismo-. Hablamos de autores como García Asarta, Javier Ciga, Baroja, Maeztu, *Gutxi*, etc.

Con relación a los temas tratados, aunque las pinturas costumbristas no ofrecen un repertorio tan amplio como las fotografías de la época, presentan una gran variedad. Estableciendo bloques, se prestó atención a los tipos, al trabajo, a la religiosidad y al ocio y a las relaciones personales de las gentes. Sin duda, es la zona de montaña la más atractiva para los artistas, quizá porque por la tradición literaria se creyera que era allí donde las costumbres navarras habían permanecido más inalteradas. Por su parte, la zona media y la Ribera atrajeron menos la atención, aunque ofrecieron interesantes ejemplos. Debe mencionarse que se advierte también una clara diferencia entre el medio rural, cualquiera

que fuera la zona, y el medio urbano. Realmente, los centros urbanos de Navarra durante el período de entre siglos, en particular Pamplona, apenas pudieron superar su condición de “pueblos grandes” y, es más, de ellos interesaron más aquellas escenas de sabor rural, aunque tuvieran lugar en Pamplona tanto en los tipos como en el carácter.

Finalmente, en cuanto a la relación entre la pintura costumbrista y las ideologías en Navarra, deben hacerse varias precisiones. En primer lugar, el papel que ocupó la pintura costumbrista en los debates ideológicos del momento fue más bien secundario, si bien, no se perdió la oportunidad de destacar en algunas pinturas el “sabor local”, e incluso demandarlo. No hubo en Navarra un tipo de pintura que pueda calificarse de “navarrista”, “vasquista” o “nacionalista”, del mismo modo que otras ideologías como el socialismo, republicanismo o el carlismo apenas tuvieron una incidencia especial. Fue en torno a la Guerra Civil, con la radicalización de las posturas ideológicas, cuando algunos pintores se comprometieron con los bandos en lucha. En torno al debate identitario en Navarra, la pintura costumbrista, aunque siempre atenta al natural y a la realidad, ofreció en ocasiones una carga de idealización y simbolismo que, en algunos casos, como sucede con Ciga, puede interpretarse desde una óptica ideológica, aunque esta apreciación no debe condicionar necesariamente toda su producción. En cierto modo, los pintores navarros practicaron más bien el arte por el arte antes que un tipo de arte políticamente comprometido, sin que ello fuera impedimento para que las ideologías hicieran uso político de la producción de algunos artistas, destacando en ellas unos valores de su interés en torno a la idea de Navarra y de lo navarro.