

Coexistencia de influencias en la pintura navarra de 1890 a 1980. Tensión tradición-modernidad

Francisco J. Zubiaur Carreño
Universidad de Navarra

Resumen

Se describe el clima de oposición existente entre dos maneras de entender la pintura, la académica y la moderna, en la Navarra del periodo 1890-1980, el cual se divide en dos grandes etapas. Una primera, hasta 1960, en que variaciones ponderadas de la figuración se supeditan al gusto imperante en la sociedad tradicional de Navarra. En la década de 1970, el realismo crítico-social de la llamada por Moreno Galván “Escuela de Pamplona”, la aparición de la abstracción y la celebración en la capital navarra de los Encuentros de Arte de 1972, logran que el arte moderno sea definitivamente aceptado por la sociedad y la práctica artística en sus diversas tendencias. En los años 80, Navarra participa ya sin límite alguno de las tendencias internacionales.

Abstract

The climate of opposition is described that exists between two ways of understanding painting in Navarre from the period 1890-1980 – the academic and the modern. This period is divided into two major stages. The first one lasted up until 1960, in which weighted variations in figuration are subject to the prevailing taste in traditional society in Navarre at the time. In the 1970s, the critical-social realism of what is referred to by Moreno Galván as the “Pamplona School”, the emergence of abstraction and the celebration of the Navarrese capital in the Pamplona Art Encounters of 1972, enable modern art to become definitively accepted by society and artistic practice in its different trends. In the 1980s, Navarre is already limitlessly participating in some international trends.

Es preciso señalar de antemano que el período cuyo estudio nos proponemos realizar -1890/1980- coincide con el advenimiento de lo que se ha dado en llamar “arte moderno”, una vez superados en la Europa Occidental, en torno a 1880, el Romanticismo y Realismo, los cuales, sin embargo, prepara-

ron su advenimiento tras afirmar la visión individual de los artistas. Y el límite temporal se detendrá en ese tiempo más cercano al presente que algunos historiadores consideran parte de la “postmodernidad”, expresión utilizada para denominar a un “arte nuevo” envuelto en la crisis cultural e ideológica de nuestros tiempos.

¿Qué se entiende por “moderno”? El Arte Moderno se emplea por oposición al denominado arte académico, que defendería la tradición; mientras que el arte moderno representaría la experimentación y la innovación, producto de una nueva sensibilidad a la que no le importa, sino al revés, busca de forma consciente, la ruptura con una manera de representar literal. Este afán de búsqueda unido a la curiosidad por el empleo de nuevos materiales y tecnologías, al deseo por romper la compartimentación de las artes, es lo que caracteriza al Arte Moderno. Y, por extensión, “modernidad”, un término que se entiende en el periodo de fin de siglo (1890-1914) como opuesto a “tradición”, con su complejo abanico de tendencias, es el momento en que los artistas, pero también la sociedad en general, intentan desprenderse de las formas y modelos del pasado para inventar formas y modelos nuevos, para influirse entre sí en buena parte gracias al desarrollo de las revistas ilustradas, y sentar así las bases del futuro. Será, por ello, sinónimo de cosmopolitismo, de progreso, de ciencia, de libertad, incluso de deporte, que se enfrenta a otro concepto, el de “regeneración artística”, el salir al encuentro de la propia tradición donde se hallan las claves de nuestra estética. Algo que para Ramiro de Maeztu conduciría a una regeneración más completa, la de España¹.

Hablar de modernidad, pues, significa tratar de las tensiones que tales puntos de vista trajeron por dispares y opuestos.

¿Cómo afectó a Navarra, una provincia situada en la periferia de otra periferia, como era la de España y Madrid, su capital, si la valoramos con referencia a esas otras ciudades, como París, como Viena, como Berlín, como Milán o Nueva York, donde en el periodo que vamos a estudiar se desarrollaron las corrientes modernas?

Vamos a retrotraernos al comienzo del periodo para comprobar que desde el principio del mismo hubo, en algunos de nuestros artistas, ese deseo de modernidad no valorado en su justa medida.

Se ha escrito que Navarra, hasta después de 1940, permaneció ajena a las transformaciones habidas desde el Impresionismo y, en especial, a las Vanguardias artísticas de las primeras décadas del Siglo XX². Como razones se aducen el conservadurismo de nuestra sociedad, la falta del soporte económico de una burguesía prácticamente inexistente, un escaso despegue industrial y un insuficiente desarrollo urbano, que no podrán apreciarse hasta la

¹ MAEZTU, R., “Los libros y los hombres: mi programa”, *Electra*, nº 1, Madrid, 16 de marzo de 1901, cit. por LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., “Introducción” a *Las palabras del pasado, arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*, Madrid, Instituto de Cultura-Fundación Mapfre, 2008, p. 16.

² MANTEROLA, P. y PAREDES, C., *Arte navarro, 1850-1940. Un programa de recuperación de las artes plásticas*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991, Serie Panorama, nº 18. El tema lo abordan en las pp. 10, 16 y 29.

década de 1960. Con ser esto cierto, no debe interpretarse en el sentido de que Navarra, artísticamente, haya permanecido aislada, ni que entre nosotros no se hayan recibido las influencias europeas desde el primer momento.

Hasta la generación de los pintores Javier Ciga, Jesús Basiano y Lorenzo Aguirre, y de los escultores Fructuoso Orduna y Ramón Arcaya, que se forma entre 1875 y 1900, la situación artística está muy dominada por la influencia romana de corte clásico -en el caso de Salustiano Asenjo- o romántico-realista, muy patente en los retratos de Nicolás Esparza, Enrique Zubiri o Eduardo Carceller. Formados en Madrid, centro de una cultura oficial muy academizada, estos pintores son pacientes indirectos de esa cultura romana que satisfacía los gustos hasta de un amplio sector artístico parisino. No obstante, aún habiendo asumido en París ese clasicismo de origen romano, en Zubiri, Inocencio García Asarta y Andrés Larraga se aprecia una diferente dicción pictórica, más atenta a las luces y a la atmósfera, lo que viene a demostrar que en ellos existía un interés nuevo, no tan academicista, por las novedades de última hora, el Naturalismo e Impresionismo, aunque a España llegaron con un cierto retraso respecto a su desarrollo en Francia.

Ricardo Baroja, que puede adscribirse a la misma generación de los artistas que acabo de mencionar, y es considerado pintor navarro por su relación con Vera de Bidasoa desde 1912, practicó el puntillismo ya en 1914, si bien, como afirmó su sobrino Julio Caro Baroja³, pudo ser producto de una evolución lógica de la técnica del grabado. Pero en 1926, tras una estancia de tres años en esa ciudad de embrujo irresistible, que era París, vino a adoptar esta técnica de la anotación menor transformando las gamas cromáticas de sus cuadros que se volvieron hacia la claridad, siempre con un tinte personal, y hasta la sencillez de los ambientes que representaba puede reputarse de impresionista, pues populares son sus temas como también lo eran los de Renoir o Monet⁴.

Pero quiero decir que ya estas dos generaciones anteriores a 1900 vieron tambalearse el firme edificio del "arte oficial", aunque no renunciaron a la admiración por la Pintura Española del Siglo XVII, como denotan sus obras. La difusión de la Fotografía, que -por cierto- habría que estudiar si se sirvieron de ella los pintores decimonónicos, porque algunos de los nacidos entre 1900 y 1925 -como Javier Ciga y Francisco Echenique- sí la utilizaron como ayuda-memoria y para analizar composiciones y perspectiva, venía a añadir un nuevo ingrediente a esta situación de cambio⁵.

La formación de las dos generaciones de pintores nacidos entre 1850 y 1900, que se inicia en Madrid pero después se divide entre Roma y París a la hora de ampliar estudios, puso de relieve la soterrada rivalidad entre dos concepciones de la pintura -la clásica y la moderna- con que entonces se polemizó.

³ CARO BAROJA, J., "Ricardo Baroja", en *Homenaje a Ricardo Baroja*, San Sebastián, Banco de Bilbao, 1979, pp. 10-11.

⁴ Su biografía en la obra de su sobrino CARO BAROJA, P., *Imagen y derrotero de Ricardo Baroja*. Bilbao, Gobierno Vasco, 1987.

⁵ ZUBIAUR CARREÑO, F.J., "Impronta fotográfica en la pintura de Javier Ciga Echandi, miembro del Gran Salón de París", en *Actas del Segundo Congreso de Historia de la Fotografía, 2-4 de diciembre de 2006*, Photomuseum, Zarautz (Gipuzkoa), 2007, pp. 355-364.

zaba y que condicionó la evolución de nuestras artes. Miembros destacados, e influyentes, de la Comisión Provincial de Monumentos, como Iturralde y Suit, y Campión, o personas del prestigio de Zubiri, condenaron sin ambages la modernidad pictórica, por considerarla “exótica” y “antiacadémica”, frente a lo “castizo”, que se entendía como propio, y la sobriedad del realismo español⁶.

Eran tiempos de fuerte oposición entre conceptos. Se hablaba de varias Españas: la de los valores esenciales de Zuloaga y la progresista de Sorolla, a las que Unamuno había atribuido, respectivamente, el catolicismo y el paganism; Pérez de Ayala enfrentaba la “España negra”, que era la coincidente con la visión del extranjero, dramática, con la “España blanca”, lo semejante al resto de países. En realidad, desde 1900 el arte español se había transformado en una encrucijada de tendencias estéticas, que, entendidas como un todo, caracterizaban la modernidad que iría imponiéndose paso a paso⁷.

Entre 1912 y 1914, Ciga realizó experiencias impresionistas, incluso *fauvistas*, en su pintura de París y puede calificarse de post-impresionista la suave ordenación de los volúmenes de sus paisajes baztaneses de 1922, difíciles de comprender sin el conocimiento de Claude Cézanne.

Jesús Basiano, en la década de 1920, pintó con una técnica de puntos aprendida del europeizado Darío de Regoyos, logrando verdaderas finezas atmosféricas en línea con su neo-impresionismo flamenco. Y su expresionismo posterior es el de un "fauvista" tardío.

La preocupación por conocer otras culturas impulsó a Lorenzo Aguirre a viajar por Europa. Estudió escenografía en París y aceptó lecciones del Impresionismo, del Post-impresionismo y del Modernismo.

Los escultores Fructuoso Orduna y Ramón Arcaya viajaron a Roma, donde admiraron la obra de Miguel Angel y de Donatello. Pero sería injusto calificarles de meros continuadores del arte oficial, puesto que, sin renunciar a una tradición imaginera y monumental, se esforzaron por replantear el modelado siguiendo la línea de renovación académica que impulsó Rodin.

El año anterior al estallido de la Guerra Civil, Pamplona fue visitada por Gustavo de Maeztu con motivo de la decoración mural del salón de sesiones de la Diputación Foral, y en su recorrido para buscar los temas de su inspiración gozó en Estella y su comarca del historicismo que rezuman sus piedras, hasta el punto de elegir esta ciudad para vivir el resto de sus días. De forma-

⁶ En 1914, su Vicepresidente Iturralde escribió duras palabras contra los impresionistas impregnados del "exotismo" francés, y, para Campión, el naturalismo envilecía el arte. Pero, todavía en 1943, el escritor, crítico y pintor Enrique Zubiri y Gortari, por defender el academicismo y la pintura de historia de la segunda mitad del XIX ("la época gloriosa de la Pintura Española de todos los tiempos"), condenaba sin paliativos la pintura contemporánea, degradante de los valores pictóricos como el dibujo y la composición (Ver ZUBIAUR CARREÑO, F.J., "Iturralde y Suit y el Museo Provincial de Arte y Antigüedades, orientaciones museográficas y crítica del arte moderno", *Príncipe de Viana*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1993, anejo 15, pp. 643-645; ITURRALDE Y SUIT, J., *Obras completas*, Pamplona, Imprenta y Librería de J. García, 1912, tomo I, prólogo de Arturo Campión; ZUBIRI, E. "La pintura contemporánea", *El Pensamiento Navarro*, Pamplona, 9 de Mayo de 1943).

⁷ Véanse LAFUENTE FERRARI, E. *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Barcelona, Planeta, 1990, pp. 301-324 (cap. "Revisión y antología de la Cuestión Zuloaga"); y PÉREZ DE AYALA, R., "La España Negra", *El Liberal*, Bilbao, 30 de abril de 1927.

ción anglo-española por extracción familiar, impregnado de la idea del regeneracionismo español por influencia de su hermano Ramiro, formado en esa ciudad cosmopolita de Bilbao en torno a la Asociación de Artistas Vascos, y viajero incansable por España y fuera de ella, Maeztu no solo era un hombre de mundo a su llegada a Navarra, sino crisol en su misma persona de influencias varias. Su pintura es, al mismo tiempo romántica y moderna. Romántica por su casticismo y su visión simbolista del pasado español, que enlaza con esa pintura de inspiración goyesca y “veta brava”, pero moderna porque no le son ajenos ni el impresionismo, ni el decorativismo del Art Nouveau ni el mismo cubismo, de origen europeo. Pero el caso de Maeztu, si lo comparamos con otros artistas autóctonos, brilla por su personalidad difícil de encajar, por su excepcionalidad, como en el caso de Ricardo Baroja, que no halla en Navarra parangón posible, y constituye, pues, una excepción⁸.

Adscritos a una cuarta generación –la de los que nacen entre 1900 y 1925– los pintores Gerardo Lizarraga y Gerardo Sacristán, aunque el primero vivió en Barcelona y el segundo viajó a París, permanecieron fieles a la manera clásica de construir el objeto representado, si bien las sugerencias cubistas en Gerardo Lizarraga y el dibujo constructivo en Sacristán –por entonces ya no tan modernos–, debieron sorprender por innovadoras en nuestra sociedad de la preguerra y de la posguerra⁹.

En definitiva, la relación de la pintura y escultura navarras respecto a las novedades estilísticas asumidas en el exterior, hasta la década de 1950, fue tímida, y en algunos casos tardía, pero los artistas ni las desconocieron ni dejaron de asumirlas, aunque éstas se manifestaran en su obra más privada, con menor proyección social –como sucede en el caso paradigmático de Javier Ciga Echandi–, por necesidad de adaptarse a los gustos dominantes en la sociedad navarra, de donde venían los encargos, mayormente de retratos, sociedad que permanecía aislada en su conjunto con respecto a las influencias externas¹⁰. En ese ambiente no sería posible introducir novedades ni aún menos con un género como el desnudo, porque hubiera sido objeto de escándalo¹¹.

⁸ Su biografía en PAREDES GIRALDO, C., *Gustavo de Maeztu*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1995.

⁹ Parte de la obra de Gerardo Lizarraga, sobre todo sobre papel, se orienta hacia un surrealismo onírico, posiblemente por la influencia de su primera esposa Remedios Varo cuando se establece en México tras la Guerra Civil española y su paso por Barcelona, obra que no se conocerá en Navarra hasta entrada el siglo XXI, ya fallecido el pintor en 1982. Véase ZUBIAUR CARREÑO, F.J., “Gerardo Lizarraga”, en el catálogo *Pamplona. Año 7*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2007, pp.101-117.

¹⁰ Prueba evidente de lo dicho es que la ciudad de Pamplona pugnaba por romper el cinturón amurallado que como plaza fuerte aún tenía a principios del siglo XX. El derribo de la primera piedra de sus murallas se hizo el 25 de julio de 1915. Además, durante años, se intentó construir en las llamadas zonas polémicas del entorno de la ciudad (2 km. a la redonda una vez superados los puentes levadizos que la circundaban), sin lograrlo, porque el ramo de Guerra lo prohibía.

¹¹ Una prueba más de lo resistente que era Pamplona a estas novedades es el hecho de que Javier Ciga mantuviese enrollado durante décadas el retrato de Mme. Camère “Combinación a la ruleta” (1912-1914), en realidad un desnudo de mujer tumbada sobre el fieltro verde de un casino tomando distraídamente unas notas, apoyada sobre un almohadón. Pero no vaya a creerse que el temor al escándalo era privativo de una ciudad como Pamplona, ya que en la próxima de Bilbao la exposición en la Asociación de Artistas Vascos, por Gustavo de Maeztu, de su “Eva” desnuda produjo en 1915 la amenaza de su expulsión de los locales que la entidad ocupaba en la Gran Vía (véase MUR PASTOR, P., *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1985).

Esta situación afectó por igual a otras artes, como a la arquitectura o la fotografía, donde también surgieron poderosas individualidades. Las décadas 1920 y 1930 fueron, al respecto, años de laboriosa entrega al desarrollo urbano de la capital por parte de Víctor Eúsa, Serapio Esparza, Joaquín Zarranz y de otros arquitectos no navarros, en cuyos estilos aflora esta pugna entre las corrientes internacionales más actuales con el clasicismo y el regionalismo bien arraigados. También sobre la fotografía pesa esta situación, pues dejando de lado la expansión del profesionalismo, en el ámbito artístico solo Miguel Goicoechea conoce realmente las corrientes extranjeras y da a sus retratos una intensidad que resulta novedosa con relación a otros retratos fotográficos del momento.

Las circunstancias variarán escalonadamente a partir de la década de 1950, conforme vaya superándose el ensimismamiento que trajeron la Guerra Civil y las tensiones políticas subsecuentes, y vaya experimentándose el despegue económico del país, con la mejora progresiva de las condiciones del trabajo artístico. La apertura en Pamplona de nuevas salas de exposición (la primera de la serie el llamado Centro de Estudios de la CAMP), la aparición de una crítica de artes plásticas estable, la Institución Príncipe de Viana, el Estudio General de Navarra, la mejora de la Escuela de Artes y Oficios, la Agrupación Fotográfica y Cinematográfica de Navarra, el incipiente cineclubismo, la aparición del teatro independiente, favorecen el intercambio cultural, creando hábitos hasta entonces casi inexistentes que ensanchan el horizonte mental de los navarros y pamploneses en particular. Estos años también ven el resurgir de las letras en torno a la revista *Pregón*, que rompe con la línea erudita anterior y abre un nuevo cauce a la expresión realista y poética. La política de becas de la Diputación Foral favoreció la ampliación de estudios de artes plásticas en centros prestigiosos, a menudo del extranjero.

A partir de entonces, y progresivamente, las fronteras culturales de Navarra se fueron rompiendo universalizándose la visión de nuestros artistas: Eugenio Menaya destacó en las Bienales Hispano-americanas de Arte; Emilio Sánchez Cayuela obtuvo el apoyo de la Fundación March; Patxi Buldain alcanzó el Diploma de Honor del Salón Internacional de Bellas Artes de París; César Muñoz Sola recorrió Estados Unidos; Miguel Echauri consiguió varios premios en el Salón Nacional de Artes Plásticas de Montevideo; Antonio Eslava logró la primera medalla de grabado en la Bienal de Bellas Artes de 1968, acudiendo como pensionado del Estado Español a Roma; y Jesús Lasterra fue distinguido -igual que Eslava- con el Premio Nacional de Grabado; Rafael Del Real gozó del apoyo de varios Gobiernos para mejorar su formación; Julio Martín-Caro recorrió medio mundo con su obra entre 1962 y 68, y ejemplifica mejor que ningún otro la apertura de Navarra al exterior.

Tras sus estudios de pintura en la Escuela de San Fernando y en el Museo del Prado, Julio Martín-Caro se especializó en pintura al fresco en Venecia con Bruno Saetti, maestro que le impulsó a cultivar el expresionismo patético de orientación neofigurativa, en la senda de Jean Dubuffet, Francis Bacon y Willem De Kooning, pero impregnado en él del tenebrismo y goyismo españoles. Obtuvo una sugerente plasmación de la figura en el espacio, repre-

sentando ésta con trazo gestual y chorreante de color, como trasunto doloroso de su sentimiento ante la vida, que giró en sintonía con las preocupaciones existenciales del hombre moderno. Martín-Caro alcanzó los Premios Ayuntamiento de Madrid (1955), Ciudad de Pamplona (1962) y Mestre de Pintura de Italia (1960)¹².

El cambio de actitud ante nuestros artistas va a operarse en la década de 1970 gracias a tres hechos significativos, dos de carácter estético y el tercero de tipo socio-cultural.

El primero vino de la pintura figurativa y fue la aparición del grupo de pintores que el crítico José María Moreno Galván incluyó en la por él denominada “Escuela de Pamplona” (1970 +- 1975), grupo que tuvo dos referentes –Isabel Baquedano como profesora en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona y Xabier Morrás como principal animador desde la Sala de Cultura de la CAN- y estuvo formado por Pedro Osés, Juan José Aquerreta, Pedro Salaverri, Luis Garrido, Pello Azketa, Joaquín Resano y Mariano Royo, entre sus principales miembros. La “Escuela de Pamplona” se alineó dentro de un realismo nuevo crítico-social, como el de Genovés o Arroyo¹³, que pretendió ser de testimonio, no de ruptura figurativa, sino antiacadémico: en palabras del crítico, que rompiese con un *desangelado representativismo*. Es decir, una pintura testimonial que pretendió denunciar los claroscuros de la transformación urbana de Pamplona con motivo de su expansión fabril e inmigración regional, con una ideología que Moreno Galván llamó *paleosocialista* y a la que no dudó en considerar vanguardia.

Del conjunto de pintores destacaba Xabier Morrás como el más vanguardista de todos, sin duda por ser el más experimentador con técnicas y materiales. Amplió estudios en Londres, Edimburgo y Nueva York, becado por la Diputación Foral y la Fundación March. La indefensión del hombre en la sociedad es la idea central de su pintura, aunque adopta diversas formas de denuncia: la ciudad amenazante -pero también el mundo rural ahogado por la tecnología-, la guerra, el consumismo, la aculturación y otras opresiones de la sociedad occidental masificada. Acentúa el realismo con fotocollages y técnicas mixtas de gran efecto que muestran su destreza en el uso de materiales bajo la influencia del Pop-art, de Robert Rauschenberg y de Antoni Tàpies.

Fue el segundo hecho significativo la ruptura con la figuración por medio del desarrollo de la abstracción en la pintura navarra, en sus dos vertientes geométrica y expresionista, coincidente con una serie de acontecimientos como la apertura en 1970 de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao –que atrae a un buen número de nuestros estudiantes y cuya reestructuración se encomendará a Pedro Manterola en 1981-, la apertura de nuevas salas de cultura (la de la CAN de Pamplona romperá definitivamente los moldes tra-

¹² Su biografía en CATALÁN, C., *Martín Caro*. Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1994.

¹³ MORENO GALVAN, J.M., “La Escuela de Pamplona”, *Triunfo*, Madrid, 4 de abril de 1970; MARTÍN-CRUZ, S. y MARTÍN LARUMBE, C., *Sobre la Escuela de Pamplona*. Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 1995.

dicionales de exhibición artística), la multiplicación de concursos, la creación de colectivos de trabajo y la significativa llegada a Alzuza (1974) del escultor guipuzcoano Jorge Oteiza, cuya influencia se extenderá a artistas como los escultores Faustino Aizkorbe, José Ramón Anda, Jesús Alberto Eslava y José María Mínguez, y los pintores Jesús Etxeberria Burgoa y Félix Ortega, entre otros.

El tercer hecho es la celebración en Pamplona de los Encuentros de Arte en 1972, iniciativa surgida de la familia Huarte, y en su práctica totalidad también financiada por ella: un conjunto de actos culturales de marcado carácter vanguardista que se ofrecieron de forma gratuita al público de Pamplona en la semana previa a las fiestas de San Fermín de ese año, en concreto del lunes 26 de junio al mismo día de la semana siguiente, 3 de julio. El hecho de desarrollarse en dieciséis diferentes espacios, varios de ellos la misma calle, demuestra que se propusieron involucrar a toda la ciudad como un gigantesco *happening* que buscaba informar de las últimas tendencias al ciudadano y establecer un intenso debate, en directo, entre éste y los creadores.

El debate que se estableció en la ciudad de Pamplona, con tal ocasión, trajo, ya no a Pamplona, sino incluso a España, aunque entonces no se fuese consciente de ello, el aire renovador del arte internacional que rompía definitivamente con el mutuo aislamiento de las artes y de éstas con el espectador, para proponer un nuevo concepto basado en una experiencia colectiva donde convergían exposiciones, proyecciones, representaciones escénicas, recitales poéticos, montajes sonoros y plásticos, conferencias y debates, hilados por acciones artísticas en la misma calle, dándose al conjunto un aire tan festivo como sorprendente, con intención experimental y deseo de apertura a nuevos caminos expresivos, aunque de 350 artistas o grupos artísticos presentes, solo cinco fueran navarros¹⁴.

A las expectativas abiertas por los Encuentros, respondió el Ayuntamiento con la creación del Premio de Pintura "Ciudad de Pamplona" y la Sala de Cultura de la CAN programó una serie de conferencias introductorias, a cargo de los organizadores de los Encuentros, para predisponer al público a un mejor entendimiento de lo que se avecinaba. Bajo el título de "Las rutas del Arte Moderno", pasaron por la Sala José María Moreno Galván, José Luis Alexanco y Luis de Pablo. Por estas fechas, Juan Manuel Bonet fue contratado por *Diario de Navarra* para escribir las crónicas de los Encuentros en sus páginas, defendiendo que la calle *es la vía para llegar a comprender las nuevas propuestas como un aspecto más de la renovación del lenguaje; es el público o la relación público-obra quien determina las connotaciones ideológicas del arte*¹⁵.

¹⁴ Un balance histórico de los Encuentros en ZUBIAUR CARREÑO, F.J., "Los Encuentros de Pamplona 1972, contribución del grupo Alea y la familia Huarte a un acontecimiento singular", *Anales de Historia del Arte*, nº 14, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004, pp. 251-267; y CONTRERAS, I. "Arte de vanguardia y franquismo: a propósito de la politización de los Encuentros 72 de Pamplona", *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, nº 14, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2007.

¹⁵ BONET, J.M., "La calle como lugar para la creación artística", *Diario de Navarra*, Pamplona, 28 de junio de 1972, p. 23.

Entre las distintas actividades programadas, hubo una exposición, comisariada por el crítico de arte Santiago Amón, que se celebró en el Museo de Navarra y tituló “Arte vasco actual”, en la cual estuvieron presentes, a través de veinte obras pictóricas y escultóricas, los representantes de la tercera generación de artistas vascos, divulgadores de ideas vanguardistas por medio principalmente de la escultura, como Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola, Néstor Basterrechea y Mari Paz Jiménez; los de la cuarta, como Remigio Mendiburu, Vicente Larrea, Rafael Ruiz Balerdi, José Luis Zumeta, y José Antonio Sistiaga; y los más jóvenes entonces: Carmelo Ortiz de Elguea, Ramón Carrera, Fernando Mirantes y Marta Cárdenas, con tres representantes de la pintura Navarra: Isabel Baquedano, Xabier Morrás y Pello Osés¹⁶. Exposición que, por encima de algunos problemas de entendimiento debido a la politización existente, volvió a poner en contacto –al igual que sucedió con García Asarta, Esparza o Basiano en el pasado con la ciudad de Bilbao a nuestros artistas con los creadores del Norte, estrechándose lazos e influencias que después se encargará de asegurar la Facultad de Bellas Artes fundada en Lejona.

Algún juicio se emitió, por parte de un crítico musical, que denotó una incompreensión hacia los Encuentros. Decía así: *La ciudad no ha penetrado en los Encuentros, éstos han contado con su público de jóvenes melenudos, indolentes... Bajo el aspecto solemne se oculta el pseudo-arte, lo negativo, lo absurdo, lo que no tiene razón de ser y enmascara su vacuidad con la apariencia novísima*¹⁷.

Pero también se emitieron juicios positivos. Se alabó su gratuidad y el soplo de libertad que traían a una sociedad *monótona y mediocre*¹⁸. *Ese público joven –el asistente- ha dado lecciones diarias de civismo, de inteligencia, de comprensión; salvo contadas ocasiones... huían de todo dogmatismo, de todo prejuicio, de cualquier simpleza crítica, querían simplemente saber, oír y experimentar directamente... para poder tener una opinión personal*¹⁹. Ollarra estaba seguro de que traerían *comprensión y salud intelectual*²⁰.

Y es más, su importancia estuvo en ser, en palabras de Fernando Huici, ... *catalizador de cuestiones que permitieron abrir un debate interior... que generó un proceso de reflexión en torno a la quiebra del modelo de moder-*

¹⁶ Además de los nombres citados, estuvieron presentes Arri, Dionisio Blanco, Bonifacio Alfonso, Gonzalo Chillida, y Juan Mieg, y, por parte de Navarra, oficiosamente, Pedro Salaberri, José Antonio Eslava y Mariano Royo.

¹⁷ El juicio es de “Filare” [Alberto Fraile]: “Mi resumen de los Encuentros”, *El Pensamiento Navarro*, Pamplona, 4 de julio de 1972, p. 16. Véanse en la prensa local las opiniones de AMESTOY, I., “Notas a Zaj”, *Arriba España*, Pamplona, 30 de junio de 1972, p. 4; ARBELOA, V.M. y MAULEÓN, J., “Carta abierta sobre los Encuentros”, *Diario de Navarra*, Pamplona, 2 de julio de 1972, p. 28; BARTOLOZZI, F., “Los Encuentros. Charla de Francis Bartolozzi”, *Arriba España*, Pamplona, 2 de julio de 1972, p. 16; y las opiniones de algunos testigos del momento, como José María Muruzábal, Javier Morrás y Fermín Echaauri, en PÉREZ DE EULATE VARGAS, M., *La crítica de artes plásticas en la prensa diaria navarra, 1955-1983*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 273, 452, 456 y 459.

¹⁸ ARBELOA, V.M. y MAULEÓN, J., “Carta abierta sobre los Encuentros”, *Ibidem*.

¹⁹ GOITI [Fernando Pérez Ollo]: “Notas del reporter” [epígrafe “Una radiografía”], Pamplona, *Diario de Navarra*, 5 de julio de 1972, p. 7.

²⁰ OLLARRA [José Javier Uranga]: “Pamplona y el arte actual”, Pamplona, *Diario de Navarra*, 1 de julio de 1972.

*nidad... que no iba a aflorar en plenitud sino en el umbral de los 80...; contribuyeron a poner los relojes del arte contemporáneo español a la hora del mundo*²¹.

La tensión entre tradición y modernidad se reanimará con estos hechos, aunque vencerá esta última por la deriva de los tiempos.

A fines de la década de 1980 se puede hacer un amplio balance de orientaciones y tendencias que sitúan a Navarra en conexión con otros ámbitos de su entorno, abierta a expresiones internacionales y arraigo propio.

1º. Por una parte, una poderosa tradición figurativa, centrada en los géneros de paisaje y figura, que se orientaba de diversos modos:

a) Un realismo-naturalismo-impresionismo, que agrupaba a paisajistas como Garralda, Larramendi, Lasterra o Muñoz Sola.

b) Una síntesis formal en dirección postimpresionista o post-fauve, que englobaba el quehacer de Menaya, Sánchez Cayuela, Apecechea, Del Real, Lozano de Sotés, y los Pintores de Baztán (Ana María Marín).

c) Un sentimiento expresionista, que recorría la pintura de Florentino Fernández de Retana, José María Ascunce y también de Jesús Lasterra, o los hijos de Basiano (Jaime y Javier); adoptaba una tendencia surrealista en Patxi Buldain, Pedro Manterola y José Antonio Eslava; se orientaba hacia la abstracción en Julio Martín-Caro; y hacia el hiperrealismo en Miguel Echauri.

d) El surrealismo era patente en Fernando Beorlegui, Mariano Sinués, Antonio Laita, José Miguel Del Moral, Rafa Bartolozzi, Alfredo Díaz de Cerio I, y en parte de la pintura de Luis Garrido y Mariano Royo.

e) Como hemos dicho, estaba presente el realismo crítico-social en la pintura de Isabel Baquedano, Xabier Morrás y la llamada por Moreno Galván "Escuela de Pamplona", que se agrupa poco antes de 1970, influenciada por el pop e hiperrealismo internacionales, principalmente anglosajones.

f) Y finalmente, dentro de esta amplia orientación, también existía una neofiguración expresionista tardía, que a partir de la década de 1980 se centra en una reflexión existencial humana (en Txo Irujo, Angela Moreno, Javier Villarreal) o en el entorno natural (en Asun Goicoechea), urbano (en Emilio Matute) o industrial (en Emilio Zurita).

2º. Además, se dio una experimentación abstracta, de doble orientación:

a) Geométrica: en los casos de Teresa Martínez Ugalde, José Antonio Pérez Fabo y Félix Ortega.

²¹ HUICI, J., "Memoria de los Encuentros", en V.V.A.A., *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, Pamplona, Planetario de Pamplona, 1997, p. 33.

b) Expresionista: en el P. Xavier de Eulate, Cristina Galobart, José María Mínguez, Javier Sagardía, Ana Izura, Joaquín Ciganda “Potoko” y, los más jóvenes entonces, con un deseo de explorar en la propia creación, Xabier Balda, Fernando Iriarte, Carlos Ciriza, Patxi Ezquieta, Mariasun Garde y otros;

3°. En tercer lugar, en los 80 surgió una generación de pintores conceptuales, que se interrogaron sobre la validez del arte y los lenguajes tradicionales: en ella estaban Txuspo Poyo, Dick Rekalde, Txaro Fontalba, Alfredo Díaz de Cerio II etc.

En posición semejante a la Pintura se encontraba la Escultura, en la que también era posible advertir una consistente figuración, con tendencia al autodidactismo popular (José Ulibarrena), la síntesis volumétrica (Juan Miguel Echeverría), el surrealismo expresionista (Fernando Beorlegui, Rafa Bartolozzi) y el organicismo (Manuel Clemente Ochoa). También existía un importante grupo de abstractos, en sus dos variantes: neoconcretos-construccionistas, bajo el influjo de Oteiza, ya vecindado en Alzuza (1974) (José María Mínguez, Faustino Aizkorbe, Jesús Alberto Eslava y José Ramón Anda); y neoexpresionistas abstractos (Xabier Sanchotena). Un tercer bloque de escultores eran ambientalistas, porque intervenían objetualmente para determinar un espacio, creando relaciones conceptuales (Ángel Bados, Rafa Bartolozzi, Blanca Garnica). Y un cuarto grupo mantenían viva la tradición del ensamblado de objetos de origen dadaísta, también con un fondo conceptual: tal era el caso de Javier Muro y de Dora Salazar.

Se puede afirmar, como conclusión, que las manifestaciones artísticas entre 1890 y 1980 fueron cuantiosas y diversas, no permanecieron ajenas a la evolución estilística del mundo occidental, ni ignoraron los gustos imperantes, bien fuera para acomodarse a ellos o para removerlos abiertamente, tarea que ya se impusieron algunos de nuestros artistas en la década de 1960, siendo quizás el ejemplo más característico de esta actitud Julio Martín-Caro, con su pintura neo-figurativa.

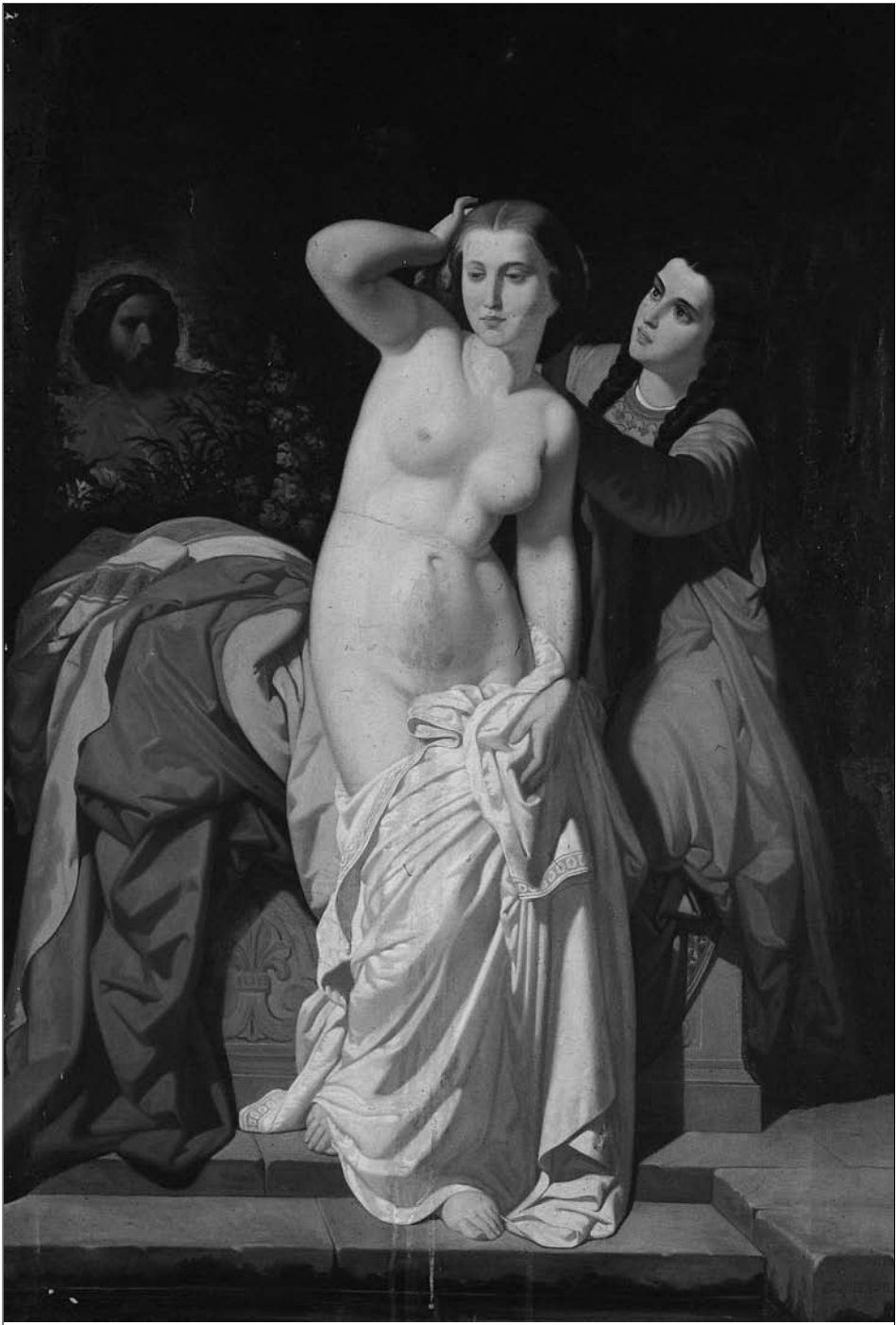


Fig. 1. Salustiano Asenjo Arozarena. *La Cava saliendo del baño*
(Copia de la obra homónima de Isidoro Lozano), 1856-1877.
Museo de Navarra.

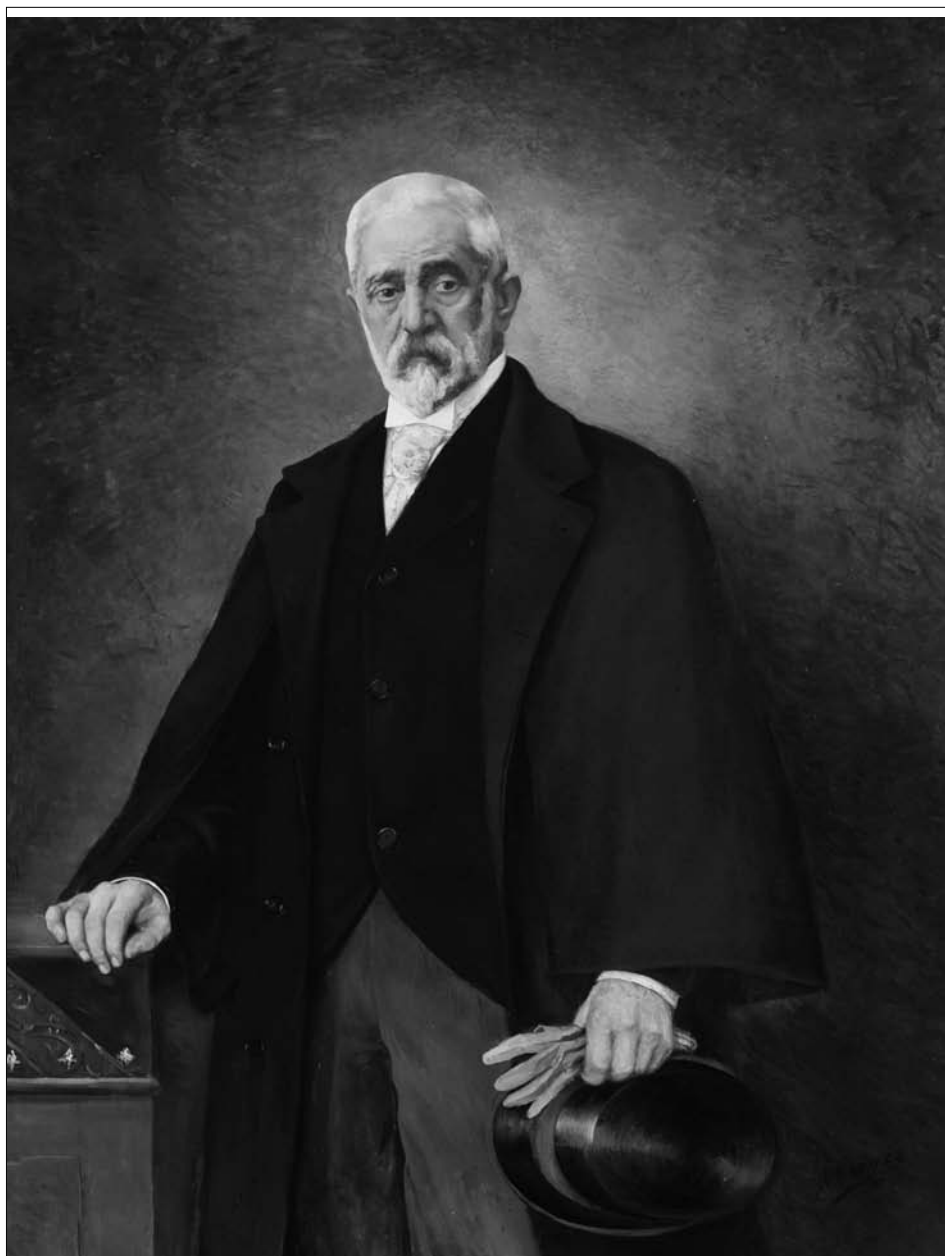


Fig. 2. Nicolás Esparza Pérez. *Retrato de Manuel María Alfaro y Morales*, 1919.
Museo de Navarra.



Fig. 3. Andrés Larraga Montaner. *Puerto*, fines del siglo XIX.
Museo de Navarra.



Fig. 4. Javier Ciga Echandi. *Artzaia (Pastor)*, 1910-1911.
Museo de Navarra.

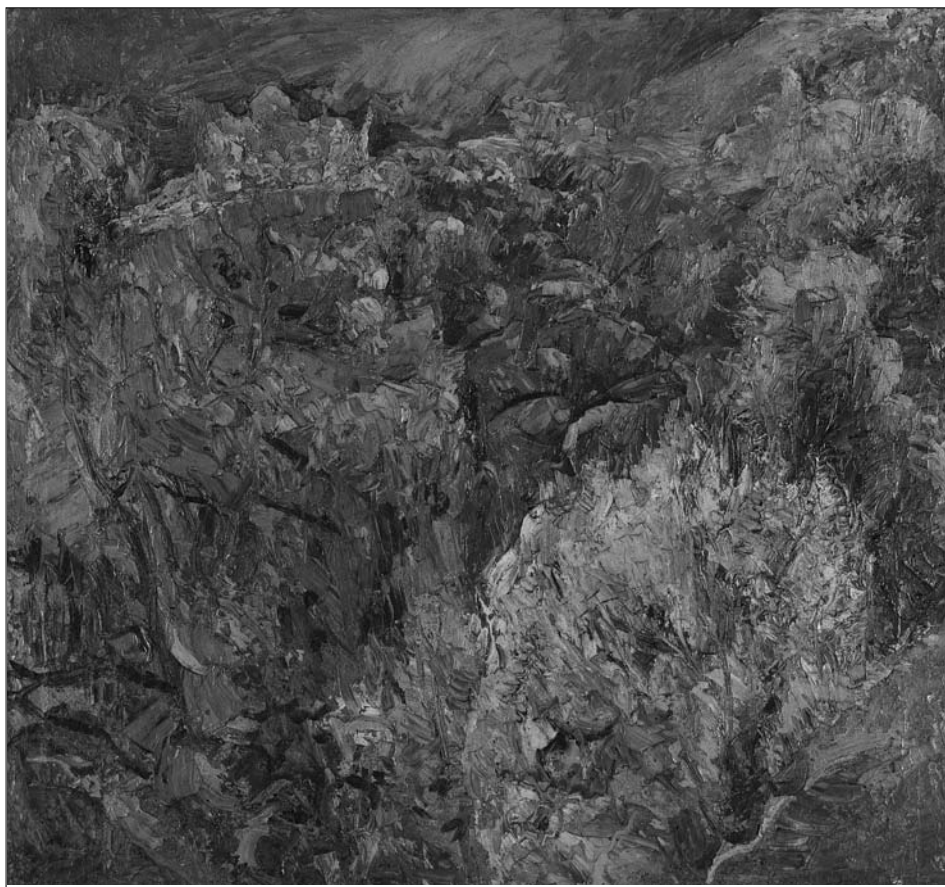


Fig. 5. Jesús Basiano Martínez. *Otoño (Árboles)*, 1950-1955.
Museo de Navarra.



Fig. 6. Gerardo Lizarraga Istúriz. *Pelotari*, h. 1932.
Museo de Navarra.



Fig. 7. Pedro Manterola Armisén. *Serie Aleatoria n° 3*, 1967.
Museo de Navarra.



Fig. 8. Julio Martín-Caro Soto. *Pintura de la serie Formas de la Angustia*, 1966.
Museo de Navarra.



Fig. 9. Xabier Morrás Zazpe. *Parroquia de San Juan Evangelista*, Londres, 1969. Museo de Navarra.

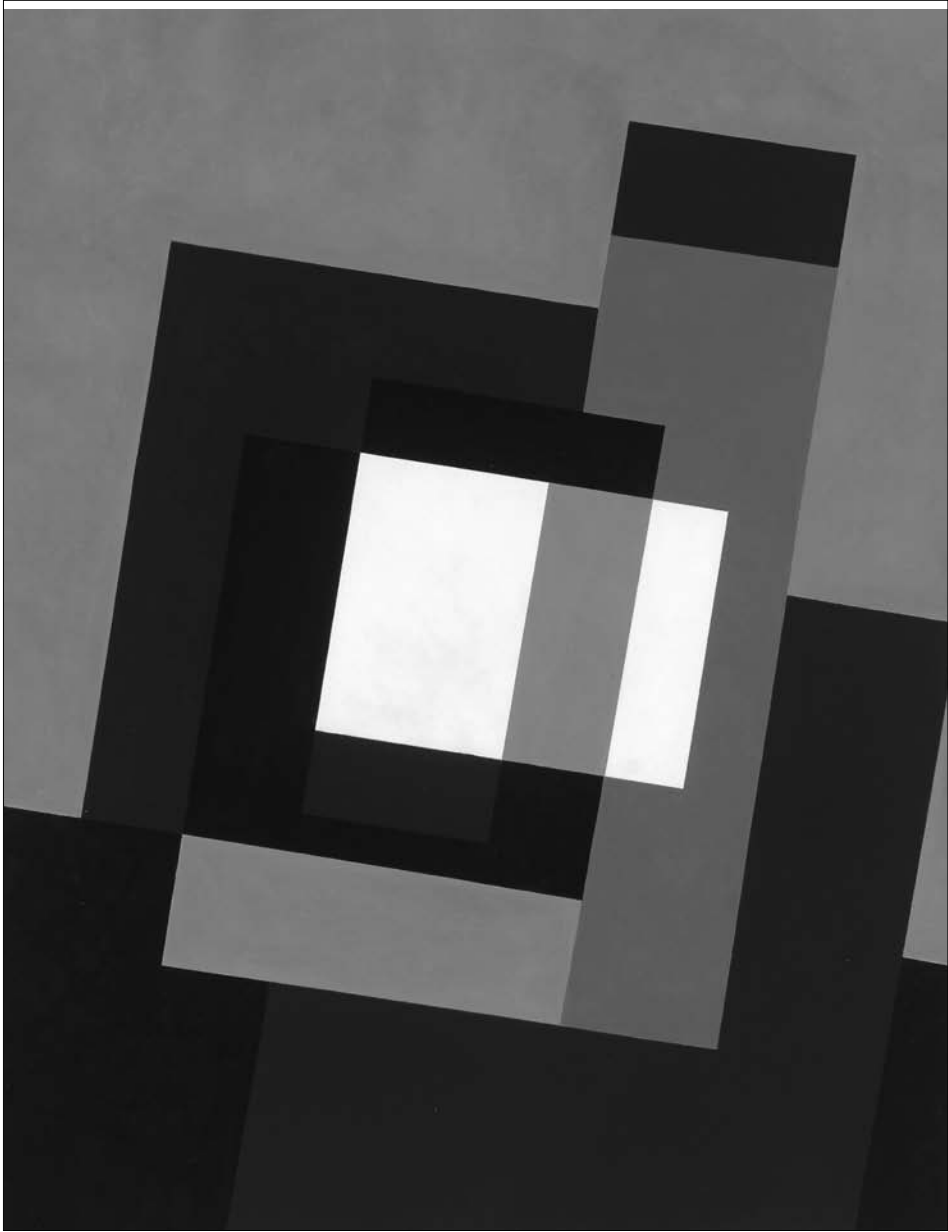


Fig. 10. Félix Ortega Martínez. *Espiral recta nº 1*, 1978-1979.
Museo de Navarra.