

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

Ignacio J. Urricelqui Pacho
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Resumen

En el presente trabajo se analiza la labor de promoción artística ejercida por la Diputación de Navarra y por el Ayuntamiento de Pamplona durante los años de la Restauración. En concreto, se centra en los encargos y en las adquisiciones de obras pictóricas promovidas por la corporación provincial, así como aquellas actuaciones que dependieron de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra. Además, se trata la labor impulsada en este sentido por el Ayuntamiento de Pamplona con referencia también a los certámenes y concursos convocados por él.

Abstract

The present work aims to analyse the work that both the City Council of Pamplona and the Government of Navarre did during the Restoration period. More specifically it is focused not only on the orders and acquisitions of paintings they promoted but also on the events that depended on the commission of historic and artistic monuments of Navarre. The competitions and contests that the City Council of Pamplona promoted are also analysed here.

Tras el Sexenio Revolucionario (1868-1874), etapa de duros conflictos internos en los que se asistió a la revolución que derrocó a Isabel II, al breve reinado de Amadeo de Saboya, al inicio de la última guerra carlista, y a la proclamación de la primera República, el período conocido como la Restauración, inaugurado con la llegada al trono de Alfonso XII en 1875 y que estrictamente finaliza en 1931 con la segunda República, marcó en España una época de relativa estabilidad política. Y ello pese a que en determinados ámbitos periféricos, como Cataluña o el País Vasco, estos años coincidieron con el auge de los nacionalismos y con la consiguiente inestabilidad entre las políticas territoriales, la Corona y el Estado; y a que en la política

internacional se presenció la dolorosa pérdida de los territorios coloniales. Aún con todo, el período de entre siglos alumbró el despertar de un nuevo ciclo político en el que quedaron asentadas las bases del renacimiento cultural que se extendería visiblemente hasta la caída de la segunda República. En ese largo tiempo se desarrollaría lo que ha sido denominado como la “edad de plata de la cultura nacional”¹.

En ese contexto, el arte jugó un lugar destacado como elemento de la vida cultural española. La transformación agrícola, el desarrollo minero, el impulso industrial y el fomento de los servicios (ferrocarril, carreteras, comunicaciones, alumbrado eléctrico, etc.) favorecieron el enriquecimiento tanto de los capitales privados como institucionales. Esta bonanza, aunque limitada a la elite política y a la epidermis social, impulsó en el plano estético la suntuosidad en el mobiliario, en las joyas, en los tocados, aderezos y, en definitiva, en el “protocolo social”, aspectos descritos con brillantez en las novelas gallosianas. El mercado pictórico se benefició notablemente de esta situación. En opinión de Hayes:

Durante la “era del realismo” [que el autor centra entre 1870 y 1910] hubo gran aumento numérico en la producción de obras pictóricas (...) No tenía precedentes la demanda particular de retratos, paisajes, “naturalezas muertas” y cuadros “de género”. Además, en una época de crecientes recursos nacionales y de un intenso espíritu nacionalista, todos los nuevos edificios públicos –Ministerios, Municipios, Bibliotecas, Universidades- tenían que adornarse con cuadros murales históricos o alegóricos².

La situación de la pintura española durante la Restauración fue, sin duda, favorable. El arte académico se consolidó a través de una segunda generación de pintores de historia que triunfaban en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, al tiempo que se asistía al tránsito del costumbrismo romántico a las escenas realistas, proceso que se advertía también en otros géneros como el paisaje. En el extranjero, la creación en 1873 de la Academia Española de Roma, y el éxito de los pintores españoles en los Salones de París y en las Exposiciones Universales celebradas en esta misma ciudad, confirmaban el alto nivel alcanzado³. El impulso dado a algunas colecciones institucionales,

¹ MARTÍNEZ CUADRADO, M., *La burguesía conservadora (1874-1931)*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, p. 529 y ss. Sobre esta “edad de plata”, véase el trabajo de TUÑÓN DE LARA, M., *Medio siglo de cultura española, 1885-1936*, Madrid, 1970.

² HAYES, C.J.H., *Historia política y cultural de la Europa moderna*, t. II, Barcelona, 1968, p. 277. Aunque aplicadas a Europa, estas palabras bien pueden extrapolarse al caso español.

³ Para estos temas: REYERO, C., *La pintura de historia en España*, Madrid, Cátedra, 1989; REYERO, C., *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889. Del Museo del Louvre a la Torre Eiffel*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1993; GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, en Cuadernos de Arte Español, n. 45, Madrid, 1991; BRU ROMO, M., *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*, Madrid, 1971.

como las del Senado y el Congreso, es buena prueba de ello⁴. Aparte, en el período de entre siglos, y a través de focos periféricos como Barcelona o Bilbao, se asistió al desarrollo del proceso de modernización de la pintura española que, progresivamente, fue afectando a los diferentes focos regionales y, por supuesto, a Madrid⁵. Aparte, a principios del siglo XX varios artistas españoles protagonizaron en el extranjero la aventura de la pintura vanguardista, fundamentalmente en París. Así pues, el nacimiento del Cubismo en la capital francesa, de manos de Pablo Ruiz Picasso, fue coetáneo a los trabajos de pensionado que realizaban diversos artistas españoles en la Academia de Roma.

Pese a este propicio panorama, el desarrollo de la pintura en Navarra en el siglo XIX fue lento, correspondiendo los mejores trabajos a artistas foráneos, bien en pinturas individuales, como por ejemplo los retratos de los monarcas para la Diputación o el Ayuntamiento de Pamplona –Francisco de Goya, Vicente López, Antonio María Esquivel, Federico de Madrazo, etc.- o bien en los grandes conjuntos decorativos, como sucedió en el Salón del Trono del Palacio de Navarra, proyecto llevado a cabo en la década de 1860 en su práctica totalidad por artistas foráneos, aunque contó con la participación del navarro Miguel Martín Azparren, autor de las pinturas del techo, de claro sabor purista.

Los gastos originados en la última carlistada (1872-1876), unidos a la crisis filoxérica de la década de 1880, llevaron a las arcas provinciales y municipales a una situación delicada que, sin duda, limitó la acción de las instituciones locales a favor de la cultura⁶. No obstante, sería a partir del último cuarto del siglo cuando este panorama variaría, siendo decisivo para ello la creación en 1873 de la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona, así como el inicio en la década de 1880 de una política de ayudas económicas a la formación artística, por parte de la Diputación, y la organización de certámenes culturales y concursos promovidos por el Ayuntamiento de Pamplona⁷.

La promoción artística en Navarra en el período de entre siglos ha sido abordada en el terreno de la arquitectura⁸, así como en el del monumento con-

⁴ SALVA HERAN, A., *El Palacio del Congreso de los Diputados y su colección pictórica*, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1996; y AA. VV., *El Arte en el Senado*, Madrid, Senado, 1999.

⁵ AA.VV., catálogo de la exposición *Centro y periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918*, Barcelona, Ministerio de Cultura, 1993.

⁶ En agosto de 1883, la Diputación recibía desde Madrid una petición de la Asociación de Escritores y Artistas para que asignara una cantidad con destino al certamen o exposición literario-artística que quería celebrarse en el mes de diciembre. La corporación provincial, enterada de la petición, acordaba no poder acceder a ello en estos términos: *no puede menos de significarle también que el estado de penuria en que quedaron los pueblos de Navarra á la terminación de la guerra civil última, abrumados de deudas y obligaciones que no pueden satisfacer; a la par que la escasez de la cosecha de los últimos años, son causa de que aquellos no realicen el pago de las contribuciones con puntualidad, y de que esta Corporación se vea materialmente imposibilitada de contribuir por su parte, como hubiera deseado, á la realización de tan grandioso como patriótico pensamiento*. Archivo General de Navarra (AGN), Libro de Actas, nº 102, sesión de 6-8-1883, f. 150 v.-151.

⁷ URRICELQUI PACHO, I.J., *Ambiente artístico y actividad pictórica en Navarra en el período de entre siglos (1873-1940)*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Navarra, 2006. Tesis doctoral inédita.

⁸ ORBE SIVATTE, A., de, *Arquitectura y urbanismo en Pamplona a finales del siglo XIX y comienzos del XX*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985; y LARUMBE MARTÍN, M., *El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990.

memorativo⁹. No así en el terreno de la pintura, pese a contarse con importantes monografías de artistas activos en el tránsito del siglo XIX al XX¹⁰. En el presente estudio, analizamos la labor de promoción artística, concretamente en el terreno pictórico, desarrollada por la Diputación de Navarra y el Ayuntamiento de Pamplona, las dos instituciones navarras de mayor peso en este sentido. Hay que reconocer que dicha actividad no fue estable, y menos por las fechas que nos ocupan, pese a que su estudio permite arrojar luz sobre un campo apenas tratado de nuestra pintura.

La labor de promoción y clientela de la Diputación de Navarra durante la Restauración: las pinturas

La labor de promoción pictórica ejercida por la Diputación de Navarra durante la Restauración fue, en general, discreta y se redujo a unos cuantos ejemplos, sin embargo, no exentos de interés. Tras la decoración del Salón del Trono del Palacio provincial promovida a principios de la década de 1860, la corporación no volvería a animar ningún otro trabajo de tanta envergadura. Tan sólo la decoración del Salón de sesiones del Palacio entre 1935-1936, a cargo de Gustavo de Maeztu, vendría a marcar un punto de inflexión en este sentido, aunque fuera del período que proponemos en este estudio. Entre ambos proyectos, la principal institución de la provincia mostró una labor limitada a tres vías, como fueron los encargos, las adquisiciones y, finalmente, los encargos y las adquisiciones gestionadas a través de la Comisión de Monumentos. Dedicamos un espacio aparte a la actividad de esta Comisión ya que, aunque dependió económicamente en buena medida de la Diputación, respondió a la inquietud de los propios comisionados y a unas circunstancias que, entendemos, fueron ajenas al desarrollo normal de la corporación provincial en materia de clientela artística gracias a una serie de factores que veremos.

Los encargos: retratos de monarcas y jefes de Estado

Con relación a los encargos de obras pictóricas promovidos por la Diputación durante la Restauración, deben destacarse los referidos a los retra-

⁹ Véase el estudio de AZANZA LÓPEZ, J.J., *El monumento conmemorativo en Navarra. La identidad de un reino*, col. Panorama, nº 31, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003.

¹⁰ Para los pintores navarros activos en el período de la Restauración, deben destacarse las siguientes monografías: MURUZÁBAL, J.M., *Basiano, el pintor de Navarra*, Pamplona, CAMP, 1989; ALEGRÍA GOÑI, C., *El pintor J. Ciga*, Pamplona, CAMP, 1992; y URRICELQUI PACHO, I.J., *La recuperación de un pintor navarro: Inocencio García Asarta (1861-1921)*, Pamplona, Gobierno de Navarra – el autor, 2002. Una obra de referencia obligada que, sin embargo, no trata de manera específica el tema, es la de MANTEROLA, P. y PAREDES, C., *Arte navarro 1850-1940*, col. Panorama, nº 18, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991.

tos de los monarcas y jefes de Estado. En estos casos, el retrato no sólo sirvió para perpetuar la memoria del retratado, ensalzándolo en vida, sino que, además, contribuyó a representarlo en cualquier lugar donde aquél se expusiera¹¹. De ahí la importancia que tenía que el retrato estuviera ejecutado de una manera adecuada con la posición y dignidad del retratado, más cuando su presencia se hizo imprescindible en todos los edificios institucionales. Debe señalarse que tanto en el caso de la Diputación como en el del Ayuntamiento, que analizaremos más adelante, los retratos de monarcas estuvieron generalmente relacionados con las coronaciones y con las visitas reales a Pamplona.

Durante la Restauración, el trono de España estuvo ocupado por Alfonso XII (1875-1885), María Cristina de Habsburgo (1885-1902) y Alfonso XIII (1902-1931). En 1923, el general Miguel Primo de Rivera declaró el estado de guerra y exigió al rey su dimisión del gobierno y la concesión plena de poderes. Ello, sin embargo, no supuso el fin de la monarquía, hecho que no se produjo hasta 1931 con la proclamación de la República. Tanto la Diputación como las instituciones locales se mantuvieron conformes con los cambios, aceptando a los nuevos mandatarios y adecuando su mobiliario artístico a las circunstancias. Así, cada monarca tuvo su retrato, que durante el reinado ocupó un lugar destacado del Salón de Trono del Palacio provincial¹².

El primer ejemplo de esta práctica en el período que nos ocupa corresponde al retrato de Alfonso XII, que fue encargado en 1875 a Eduardo Carceller, artista valenciano que residía en Navarra desde 1870¹³. La fecha de esta decisión –15 de octubre– nos mueve a relacionar este retrato con el anuncio de la visita que el nuevo monarca realizaría a Pamplona entre el 28 de febrero y el 3 de marzo de 1876, en el epílogo de la última guerra carlista¹⁴. En este contexto, el retrato confirmaría la adhesión de la Diputación al nuevo monarca y a la causa liberal¹⁵.

La elección a favor de Carceller no fue casual ya que el año anterior había sido nombrado por oposición catedrático de Dibujo de la Escuela de Artes y Oficios de la capital navarra, lo que le convertía en una figura de peso dentro del ambiente artístico pamplonés¹⁶. Si bien desconocemos el aspecto de este retrato, creemos que debió de ser parecido a los que de este monarca existen

¹¹ MORENO ALCALDE, M., “La serie iconográfica de Reyes y Jefes de Estado de la Casa Consistorial de Segovia”, en *Actas del II CEHA*, Valladolid, 1978 (ed. CD, 2005)

¹² MARTINENA, J.J., *El Palacio de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985, p. 215.

¹³ AGN, Actas de la Diputación, libro nº 85, sesión de 15-10-1875, f. 190 v.

¹⁴ MARTINENA RUIZ, J.J., “Historia de las visitas reales”, en *Los Reyes en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, p. 203. Alfonso XII había visitado Pamplona el 7 de febrero de 1875, tras finalizar el bloqueo de la capital navarra por parte de los carlistas. *Ibidem*, pp. 201-202.

¹⁵ En su alocución dirigida a los navarros con motivo de la proclamación de Alfonso XII como Rey de España, la Diputación había expresado meses antes: *Confiad, los que estais en armas, en la magnanimidad del joven Monarca á quien la Providencia trae a regir los destinos de la Nación; apresuraos á abandonar las fatigas de una campaña que tantas calamidades ha derramado sobre el país, y unidos todos los Navarros por el lazo de la fraternidad y de concordia proclamemos por Rey de las Españas á Don Alfonso XII*. AGN, Actas de la Diputación, libro nº 84, sesión de 21 de enero de 1875, f. 133 v. y 134.

¹⁶ URRICELQUI PACHO, I.J., “Una pruebas de oposición artística en la Pamplona de 1874”, *Príncipe de Viana*, nº 230, 2003, pp. 495-519.

en el Ayuntamiento de Estella, firmado en 1876, y en el Museo de Navarra, de 1878, ambos similares y también debidos a Carceller¹⁷. En ellos, el monarca aparece sobre un fondo neutro, representado en tres cuartos de frente y vestido con traje militar¹⁸ [Fig. 1]. Parece ser que el pintor valenciano llegó a especializarse en el retrato del joven monarca.

La prematura muerte de Alfonso XII en 1885 dejó en el trono como regente a su segunda esposa, María Cristina de Habsburgo, a la espera de que el hijo de ambos, el futuro Alfonso XIII, alcanzara la mayoría de edad. Pese a que la reina visitó Pamplona en 1887, en esta ocasión no se documenta el encargo de ningún retrato pictórico, hecho que no ocurriría hasta 1895. En sesión de 31 de octubre de ese año se acordaba encomendar el trabajo al pintor navarro Inocencio García Asarta, que lo entregó al año siguiente percibiendo por él un total de 3.000 pesetas, cantidad que fue cargada a la partida de imprevistos¹⁹. De nuevo, la elección para el trabajo no fue casual ya que García Asarta estaba por entonces pensionado en París gracias a la propia Diputación. De algún modo, el encargo servía para justificar el apoyo prestado al artista si bien la obra, aunque técnicamente es digna, adolece de cierta rigidez y falta de naturalidad.

Con el encargo realizado a García Asarta se abría, en principio, un interesante camino propicio para los autores locales. Sin embargo, en 1902, con la mayoría de edad de Alfonso XIII, sería un autor foráneo el encargado de satisfacer la demanda institucional. La carencia de firmas locales no parece ser la causa ya que por entonces se encontraban trabajando en la ciudad tanto Eduardo Carceller como Enrique Zubiri, dos autores asentados y perfectamente reconocidos. Sin embargo, en esta ocasión se optó por un artista de la Corte. En sesión de 14 de mayo de 1902 se señalaba a la comisión de diputados que iban a marchar a Madrid para asistir al nombramiento del nuevo monarca que adquirieran un retrato de cuerpo entero, con destino al Salón Regio, y otro de busto para el Salón de actos públicos²⁰. Las actas no mencionan al artista que efectuó el trabajo, al menos el primero de ellos, pero se trata de Salvador Escolá, autor del retrato de cuerpo entero del monarca que se conserva actualmente en el Palacio provincial²¹ [Fig. 2]. Una vez más, su elección vino precedida del prestigio del pintor, ya que Escolá era uno de los autores mejor valorados en el ambiente oficial madrileño de principios del siglo XX. Prueba de ello es que un año antes había firmado para el Congreso de los Diputados el retrato de Segismundo Moret, presidente de la Cámara en la legislatura 1901-1902.

¹⁷ Para el retrato del Museo de Navarra, URRICELQUI PACHO, I.J., "La primera generación de pintores navarros contemporáneos: Aportaciones para un catálogo de sus pinturas en el Museo de Navarra", *Archivo Español de Arte*, n.º 300, 2002, pp. 386-387.

¹⁸ Aparte de este retrato, la Diputación poseía una litografía francesa con la efigie del monarca. MARTINENA, J.J., *El Palacio de Navarra*, p. 215.

¹⁹ URRICELQUI PACHO, I.J., *La recuperación de un pintor navarro...* pp. 86-87. La cantidad total ascendió a 3.207,20 pesetas, suma que debe incluir tanto lo asignado al artista como la cantidad correspondiente al marco. Archivo Administrativo de Navarra (AAN), B. A., vol. *Presupuestos provinciales 1886 a 1898*: Presupuestos y cuentas de Navarra, 1896. Imprevistos: partida n. 101.

²⁰ AGN, Actas de la Diputación, libro n.º 142, sesión de 14-5-1902, f. 43 y 43 v.

²¹ MARTINENA, J.J., *El Palacio de Navarra*, p. 215. El joven monarca visitaría Pamplona el 16 de agosto de ese mismo año, MARTINENA RUIZ, J.J., "Historia de las visitas reales", p. 207.

Con la proclamación de la segunda República, la Diputación adquiriría un busto con la alegoría de la República, al igual que sucedería con el Ayuntamiento de Pamplona. No tenemos constancia de que anteriormente hubiera reclamado el retrato de Primo de Rivera, aunque es posible que estuviera presente a través de alguna fotografía.

Como vemos, los encargos de retratos reales más importantes se redujeron a unos pocos. Sin embargo, no deben dejarse de lado aquellos otros más modestos que estuvieron dirigidos a dotar a otros espacios, dependientes de la Diputación, de sus correspondientes efigies reales. Los inventarios de bienes muebles del Palacio provincial muestran su existencia, si bien no podemos determinar si los que se mencionan son retratos pictóricos, grabados o fotográficos. Así, el Inventario de 1911 señala dos retratos de S. M. Alfonso XIII²². Mientras, en el de 1915 se vuelven a citar dos retratos de S. M., uno en la Dirección y otro en la Secretaría, ambos como “nuevos”, si bien su escasa tasación –17 pesetas cada uno– nos mueve a pensar que se tratan más bien de fotografías o litografías²³. Parece corroborar esta idea el hecho de que en el inventario de bienes muebles del Instituto provincial de ese mismo año se indique la existencia en el despacho del director de un retrato de S. M. valorado igualmente en 17 pesetas²⁴. Años más tarde, los inventarios de los bienes muebles del Palacio y de las Escuelas Normales de Maestras y Maestros realizados en 1925 parecen confirmar esta práctica. Así, en el inventario del Palacio se cita un retrato del monarca, valorado en 50 pesetas, ubicado en la Dirección de Agricultura y Ganadería²⁵. Por su parte, el Inventario de la Escuela Normal de Maestras menciona otros tres retratos de S. M.²⁶, mientras que en el de la Escuela Normal de Maestros figuraba un solo retrato de S. M., “nuevo”, valorado en 17 pesetas²⁷. No debe olvidarse que estos centros docentes dependían también del Ayuntamiento de la ciudad, que coadyuvó a la adquisición de los retratos a través de la asignación anual que les concedía.

Las adquisiciones

Las adquisiciones de pinturas promovidas por la Diputación, es decir, la compra de obras ya realizadas y, por lo tanto, no encargadas previamente, tema del que nos ocupamos a continuación, fueron discretas, estando precedidas, por lo general, de la exposición de las mismas y de su buena acogida por parte de la prensa local. Pese a que su número no es muy excesivo, constituyen un conjunto notable en el que están representados la práctica totalidad de los artistas navarros más relevantes de cada época.

²² AGN, DFN CAJ 2831: Inventario de los bienes muebles del Palacio provincial, 1911.

²³ *Ibíd.*: Inventario de los bienes muebles del Palacio provincial, 1915.

²⁴ *Ibíd.*.

²⁵ *Ibíd.*: Inventario de los bienes muebles de la Dirección de Agricultura y Ganadería, 1925.

²⁶ *Ibíd.*: Inventario de los bienes muebles de la Escuela Normal de Maestras, 1925. Están valorados, junto con dos cuadros de la Purísima Concepción, posiblemente láminas, en 75 pesetas los cinco.

²⁷ *Ibíd.*: Inventario de los bienes muebles de la Escuela Normal de Maestros, 1925.

En 1880, el pintor Martín Izangorena realizó un retrato del violinista Pablo Sarasate²⁸. El hecho debió de llegar a oídos de la Diputación ya que ésta le encargó otro retrato idéntico, realizado *sobre una finísima y amplia plancha de porcelana*. Mientras que la primera obra pasó a la Escuela de Música, la segunda quedó en el Palacio provincial²⁹. Ya en la década siguiente, la Diputación adquirió en 1891 un lienzo de Inocencio García Asarta, titulado “Vista de Reparacea” (col. particular) [Fig. 3]. La obra, que se expuso durante los Sanfermines de ese año en una muestra colectiva celebrada en el parque de la Taconera, había merecido la atención de la prensa local. El interés de esta adquisición es doble ya que, por un lado, el lienzo hizo las veces de regalo institucional con el que se quiso premiar al ingeniero Pascual Dihinx por *sus buenos servicios en la instalación de las estaciones pecuaria y piscícola de Navarra*, inauguradas el 22 de julio de 1891 en Bertiz. Por otro lado, esta adquisición establecía una relación positiva entre el artista y la institución que se refrendaría al poco tiempo con la concesión de una pensión para continuar sus estudios artísticos en París³⁰.

Mientras que desde principios del siglo XX la Comisión de Monumentos había comenzado a desarrollar cierta política de compras de pinturas contemporáneas, como veremos, hubo que esperar muchos años para que la Diputación decidiera adquirir nuevas obras³¹. Conviene señalar que en los años de entre siglos parte de sus desvelos en materia artística recayeron en la erección de algunos monumentos conmemorativos como el Monumento a los Fueros, (1893-1903), diseñado por Martínez de Ubago e instalado en el Paseo Sarasate; el monumento a Navarro Villoslada (1918), en Pamplona, diseñado por Lorenzo Coullaut-Valera y que fue levantado junto con el Ayuntamiento; o el polémico monumento de Amayur (1922), diseñado por Serapio Esparza e instalado en la localidad baztanesa de Maya³².

Una cuestión en la que no se ha reparado hasta el momento, al menos en el ámbito de la promoción artística en Navarra, es el uso de la terminología en los presupuestos provinciales. En este sentido, las partidas expresadas en los diferentes años nos hablan de lo imprevisto de la adquisición realizada o, por el contrario, del inicio o de la consolidación de una política de compras por parte de la corporación provincial. Hasta 1923 no se advierte en los presupuestos una partida para tal fin. Es entonces cuando aparece, con el número 295, una destinada a *reparación de monumentos, adquisición de objetos*

²⁸ *...en un gran plato, cuya concavidad fue primeramente ennegrecida con el humo de una vela, y después arrancados los claro-oscuros á punta de alfiler, hasta aparecer distinta y perfectamente obtenida la figura de egregio violinista*, ALTADILL, J., *Memorias de Sarasate*, Imprenta de Aramendia y Onsalo, 1909, p. LXXI.

²⁹ *Ibidem*, p. LXXI.

³⁰ URRICELQUI PACHO, I.J., *La recuperación de un pintor navarro...*, p. 74.

³¹ Entiéndase que hablamos de compras, y no de ingreso de obras por envíos de pensionados, que fueron variadas, o por regalos realizados a la máxima institución provincial, que también se dieron.

³² AZANZA LÓPEZ, J.J., *Op. Cit.*, pp. 29-32, 34-35 y 64-65. Para el monumento de Maya, levantado en honor de los últimos defensores de la independencia de Navarra en el siglo XVI, en tiempos de la unión del Reino a la Corona castellana, véase el reciente y 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.

artísticos y gastos de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra, prevista en 20.000 pesetas³³. Las cuentas de ese año demuestran que nada de esa cantidad se dedicó a adquisiciones, pero, al menos, muestran la voluntad de la máxima institución provincial de tener presente esa posibilidad³⁴. No obstante, ese año la corporación dedicó en sus presupuestos una partida específica de 7.600 pesetas para comprar el conjunto escultórico “Post Nubila Phoebus”, del roncalés Fructuoso Oruduna, con el que el año anterior había obtenido la primera medalla en la sección de escultura de la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid³⁵. En 1924, de nuevo se estableció una partida similar, si bien es en 1925 cuando las cuentas indican una referencia explícita a este fin aunque, como veremos, el cargo más destacado por adquisición de pintura de ese año –correspondiente al retrato de Martín Azpilicueta, obra de Zubiri-, recayó en la partida de imprevistos.

En su política de adquisiciones, la Diputación tuvo en cuenta generalmente la exposición previa de la obra y su éxito. En diciembre de 1924, Enrique Zubiri hacía público el retrato histórico de Martín Azpilicueta, el llamado Doctor navarro, figura insigne de la Navarra del siglo XVI, recibiendo buenos comentarios en la prensa³⁶. Tras las negociaciones pertinentes, la obra era adquirida por la Diputación, con cargo a la partida de imprevistos, por 1.000 pesetas, pasando a formar parte de sus fondos³⁷. La prensa se hacía eco de la noticia³⁸, y, gracias al *Inventario de los bienes muebles del Palacio de 1925* realizado por Leoncio Aldaz, sabemos que la pintura fue instalada en el Salón de sesiones³⁹.

Como se ve, no es mucha la documentación referida a las adquisiciones artísticas realizadas por la Diputación en los años de la Restauración. No obstante, un repaso a los inventarios de los bienes muebles del Palacio de 1866 y 1925 nos ayudará a matizar esta observación, al menos hasta ese último año. Ambos inventarios dan cuenta entre los bienes muebles de un buen número de pinturas y objetos artísticos, muchos de ellos procedentes de décadas anteriores del siglo XIX, pero otros inscritos en los años que estudiamos.

Según el Inventario de 1866, el Palacio provincial poseía entre sus bienes muebles dos cuadros grandes sobre lienzo al óleo, con marcos dorados, uno representando la Caridad y el otro la Justicia; un cuadro con marco de caoba y cristal que representa el retrato de Miguel Ángel; un retrato de yeso de S. M. la Reina; un cuadro con marco dorado y su cristal con el retrato de S. M. la Reina; doce cuadros con los retratos de los reyes de España desde Carlos

³³ AAN, BA, vol. *Presupuesto de gastos e ingresos 1895-1925*.

³⁴ Las cuentas de gastos de ese año indican que finalmente se destinaron 11.868,25 pesetas a *subvención de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra y gastos de reparaciones de estos*. *Ibidem*, vol. *Presupuesto ordinario de gastos e ingresos y cuentas de Navarra 1911-1925*.

³⁵ AAN, BA, vol. *Presupuesto de gastos e ingresos 1895-1925*. ARAHUETES, C., *Fructuoso Orduna*, col. Panorama, nº 7, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986.

³⁶ *La Voz de Navarra* le dedicó sendos artículos el 28-12-1924 y el 4-1-1925.

³⁷ AAN, BA, vol. *Presupuesto de gastos e ingresos 1895-1925*.

³⁸ *La Voz de Navarra*, 13-8-1925.

³⁹ AGN, DFN CAJ 2831: Inventario de los bienes muebles del Palacio, p. 5.

V hasta Fernando VII, con sus respectivas esposas; dos cuadros en la capilla con estampas que representan respectivamente a San Fermín y a San Francisco Javier; un cuadro de nogal con el retrato de una gitana y su niño; un cuadro con el retrato de una monja; un cuadro con marco dorado que representa la Cava; tres retratos en bastidores, muy viejos; y cuarenta y ocho cuadros de nogal con su cristal y retratos⁴⁰.

Restando estos bienes a los referidos en el inventario de 1925⁴¹, se concluye que durante el período 1866-1925 ingresaron en el Palacio, bien por vía de encargo o adquisición las siguientes obras: los retratos reales de Alfonso XII, de Carceller (1874), María Cristina de Habsburgo, de García Asarta (1896), Alfonso XIII, de Escolá (1902); una copia de “El príncipe de Viana”, de Moreno Carbonero (c. a. 1905); las pinturas de la capilla (1900-1914); un lienzo de San Francisco Javier, de Elías Salaverría (1922); y el retrato de Martín Azpilicueta, de Zubiri (1925). Todo lo demás parece proceder bien de envíos de pensionado⁴², de regalos⁴³, de premios de concursos y certámenes⁴⁴, aparte, claro está, de aquellas obras que no hemos podido identificar⁴⁵.

A los retratos reales ya les hemos dedicado atención más arriba. Con relación a la copia de “El príncipe de Viana”, de Moreno Carbonero, situado en 1925 en el salón comedor y valorado en 8.000 pesetas, corresponde a un encargo realizado por la Comisión de Monumentos hacia 1905, del que nos ocuparemos más adelante. Respecto a la capilla, el altar fue construido hacia 1900 en el taller de Florentino Istúriz y llevaba en sus hornacinas las imágenes de San Francisco Javier, San Fermín, San Veremundo y la Purísima Concepción. En las paredes laterales se colocaron dos pinturas representando a los santos patronos de Navarra. La capilla fue entronizada solemnemente en 1914, mientras que el cuadro de Elías Salaverría fue realizado en 1922 para conmemorar el III Centenario de la canonización del santo⁴⁶. El retrato de Martín Azpilicueta, obra de Enrique Zubiri, ya hemos visto que fue adquirido por la Diputación de Navarra en 1925.

Aparte de estas obras, debe mencionarse que en 1917, la Diputación de Navarra cedió al Museo Arqueológico de Pamplona, creado en 1910, las

⁴⁰ A todo esto habría que unir dos estatuas para la fachada del Salón Principal y un boceto formado por el Señor Piquer para el Sepulcro del General Mina. AGN, DFN CAJ 2831: Inventario de los bienes muebles del Palacio, 1866.

⁴¹ *Ibidem*: Inventario de los bienes muebles del Palacio, 1925.

⁴² Se mencionan la “Vuelta del trabajo”, de García Asarta (1893), actualmente en el Museo de Navarra, y dos cuadros de Basiano (h. 1915).

⁴³ Tales como el retrato de los Diputados de la Gamazada, obra de Zubiri (1893-1894), y el retrato de Sarasate, pintado por Llaneces hacia 1904.

⁴⁴ El boceto de Ciga titulado “Plenilunio de Amaya”, ambientado en un episodio de la novela histórica de Navarro Villoslada *Amaya o los vascos del siglo VIII*, procedente del Certamen celebrado en 1912 en honor a Navarro Villoslada, con motivo del I Centenario de su nacimiento.

⁴⁵ Concretamente un cuadro en yeso que representa a Sarasate y a Gayarre y un paisaje.

⁴⁶ AZANZA LÓPEZ, J.J., “San Francisco Javier”, en catálogo de la exposición *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2006, p. 306. En opinión de García Gutiérrez, se trata de uno de los más conseguidos en la pintura del siglo XX dentro de la iconografía javeriana, GARCÍA GUTIÉRREZ, F., *San Francisco Javier. En el arte de España y Japón*, Sevilla, Gobierno de Navarra, 1998, p. 88. Véase también LAFUENTE FERRARI, E., *Retratos de San Francisco Javier*, Madrid, Ed. OMP, 1954, p. 15.

siguientes pinturas de su propiedad: un retrato de Fernando VII que figura en la documentación como anónimo y que muy posiblemente corresponda al realizado por Goya en 1814⁴⁷; otro anónimo con el retrato de Isabel II niña, seguramente el de Antonio María Esquivel; una escena de tocado y baño, identificada entonces como “David y Betsabé” y que corresponde a la copia de Salustiano Asenjo del lienzo “La Cava saliendo del baño”, obra de Isidoro Lozano realizada en 1856; el lienzo de García Asarta, “Gitana con guitarra”, firmado en 1892 y que corresponde a un envío de pensionado; un estudio de desnudo masculino, también de García Asarta, y también relacionado con los envíos de pensionado, y que puede ser el que actualmente se encuentra en la colección del Ayuntamiento de Pamplona; un estudio de mujer y niña y un “gladiador desnudo”, ambos de Nicolás Esparza, y que son los lienzos titulados “Ayudando a la lectura” y “Guerrero desnudo”, de 1894 y 1895, enviados por el artista a la Diputación como trabajos de pensionado; un estudio de viejo, lienzo sin bastidor ni marco, también de Esparza, cuyo paradero ignoramos; una marina de Andrés Larraga, y que puede corresponder al lienzo “Puerto de Barcelona” que se exhibe actualmente en el Museo de Navarra; una iglesia de pueblo de Basiano y una composición con la mascarilla de Beethoven, del mismo artista; un estudio de paisaje y río de Martín Izangorena, que actualmente se ubica en los pasillos del Palacio de Navarra; un dibujo con un retrato de dama firmado por Nicolás Esparza y un grabado del mismo artista; el retrato del marqués de Vadillo, realizado por Francisco Echenique y que fue regalado por éste a la Diputación en 1900⁴⁸; un retrato de hombre de Miguel Martín Azparren; y un grabado con el retrato de la reina Mercedes⁴⁹.

La promoción pictórica ejercida por la Comisión de Monumentos de Navarra. El Legado Ansoleaga y el Museo Arqueológico de Navarra.

La labor de clientela artística de la Comisión de Monumentos de Navarra, dependiente de la Diputación, no fue tampoco muy amplia, si bien a sus gestiones se deben no pocas de las obras contemporáneas que actualmente se exhiben en el Palacio provincial y en el Museo de Navarra. El primer encargo destacado en materia pictórica que conocemos fue la copia que en torno a 1905 mandó realizar de la pintura de Moreno Carbonero, “El príncipe de Viana”, con destino al Museo de Pamplona que por entonces se estaba preparando. La inclinación por este personaje no es, desde luego, casual. Como expresa el profesor Reyero el príncipe de Viana *es una de las figuras más poéticas y evocadoras de toda la pintura de historia*⁵⁰. Como se sabe, el tema

⁴⁷ CASTRO, J.R., “El Goya de la Diputación de Navarra”, *Príncipe de Viana*, nº 6, 1942, pp. 37-39.

⁴⁸ AGN, Actas de la Diputación, libro nº 138, sesión de 21-5-1900, f. 150.

⁴⁹ Para todos estos trabajos, QUINTANILLA, E., *La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1997, pp. 265-267; URRICELQUI PACHO, I.J., “La primera generación de pintores navarros contemporáneos...”, pp. 383-396.

⁵⁰ REYERO HERMOSILLA, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 213.

apareció por primera vez en las Exposiciones Nacionales en 1871 con el lienzo de Emilio Sala “La prisión del príncipe de Viana”, siendo posteriormente tratado por autores como Ramón Tusquets o Julio Cebrián. No obstante, uno de los cuadros más destacados sobre el malogrado príncipe navarro fue el que José Moreno Carbonero presentó en la Nacional de 1881, con el que obtuvo una medalla de primera clase y dio comienzo a su celebridad⁵¹.

Como se habrá advertido, el encargo de la Comisión llegaba en un momento en el que la pintura de historia, entendida como género pictórico, se encontraba ya en clara decadencia en el panorama nacional. Sin embargo, en Navarra el recurso de la Historia sería empleado una y otra vez en los frecuentes debates de identidad planteados entonces, siendo el príncipe de Viana una de las principales figuras del imaginario histórico local⁵². Ello explica este encargo así como algunos proyectos artísticos centrados en episodios y en personajes del Antiguo Reino⁵³.

Fue Iturralde y Suit, por consulta de Julio Altadill, vocal de la Comisión, quien se mostró partidario de que se realizara la copia del lienzo de Moreno Carbonero, en oposición a la propuesta del académico José Ramón Mélida, más partidario del lienzo de Emilio Sala. En opinión de Iturralde, la opción propuesta por él era la más apropiada ya que la copia de esa pintura no sería muy complicada *porque no representa más que una sola figura, aunque grande, y no tiene por consiguiente un tamaño exagerado. Además, se trataba de un hermoso cuadro, que retrata la fisonomía moral del sabio y desgraciado príncipe; cuadro notable por la sobriedad de la composición y la energía de la factura y el armonioso y grave claro-oscuro* [Fig. 4]. Fue también Iturralde el que propuso que la copia se hiciera en Madrid, *donde hay buenos copistas*⁵⁴. Si bien ha sido atribuida a Ricardo Verdugo Landi⁵⁵, es más probable que el autor de la misma fuera el pintor cordobés Adolfo Lozano Sidro. Verdugo Landi fue más bien paisajista y marinista, mientras que Lozano Sidro se formó en Madrid junto al malagueño Moreno Carbonero, autor de la obra original de referencia que sin duda el alumno debía conocer. Aparte, en 1917, el *Boletín de la Comisión de Monumentos* de Navarra vinculaba al pintor cordobés con la copia del lienzo de su maestro⁵⁶, al hilo de otra copia que entonces se quería encargar a aquél a raíz de la partida económica dejada por Florencio Ansoleaga, arquitecto provincial, a favor de la institución.

⁵¹ *Ibíd.*, pp. 216-218.

⁵² IRIARTE LÓPEZ, I., *Tramas de identidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 310-317.

⁵³ Sobre este particular, véase 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*, v. III, Pamplona, SEHN, 2006, pp. 277-282.

⁵⁴ Vid. ZUBIAUR CARREÑO, F.J., “Iturralde y Suit y el museo provincial de artes y antigüedades. Orientaciones museográficas y crítica del arte moderno”, en *Segundo Congreso General de Historia de Navarra*, Príncipe de Viana, Anejo 15, 1993, pp. 645-646.

⁵⁵ MARTINENA RUIZ, J.J., *El Palacio de Navarra...*, p. 172; 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.

⁵⁶ ... *pintó el gran cuadro “El Príncipe de Viana” hace unos 12 años, obra que ocupa el testero principal en el salón de los Reyes, del Palacio Provincial y que seguramente habrán ya admirado todos nuestros lectores. Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra (BCMHAN), n° 30, 1917, p. 155.*

El legado Ansoleaga y la promoción de la pintura contemporánea en Navarra

Florencio Ansoleaga (1846-1916) fue una de las personalidades más notables del ambiente artístico y cultural de Navarra del período de entre siglos, destacando sus trabajos como arquitecto provincial que se materializaron, entre otros, en el edificio del Archivo de Navarra, anexo al palacio provincial, o en diferentes proyectos de restauración de edificios del pasado, como la fachada de la iglesia pamplonesa de San Lorenzo⁵⁷. A su muerte, decidió dejar consignada en su testamento una cantidad económica a nombre de la Diputación para que fuera administrada en los campos de la beneficencia y de la cultura. Así, parte de su fortuna fue distribuida entre asociaciones e institutos benéficos como las cantinas escolares, la Cruz roja, la Casa de Misericordia, o el Asilo del Niño Jesús. Otra parte fue destinada a centros de cultura como la Escuela de Artes y Oficios, la Unión Artesana, o la Academia de Música, a la que, además, se designó *el piano que usaba [Ansoleaga] y toda su biblioteca musical*. Por su parte, 5.000 pesetas fueron legadas para premios en centros docentes de Pamplona, y otras 5.000 pesetas *con la condición expresa de que se inviertan exclusivamente en la adquisición de objetos dignos de figurar en el Museo á juicio de la Comisión*⁵⁸.

El gesto realizado por el arquitecto, no muy habitual entre las gentes navarras, impulsó notablemente la labor de promoción artística de la Comisión, que no dudaba en expresar: *este ejemplo de patriotismo, que en otros países se repite constantemente, si en Navarra tuviese imitadores, nos colocarían al nivel de pueblos más progresivos, desinteresados, nobles y altruistas que con motivo fundado se titulan portaestandartes de la cultura y se preocupan de la ilustración de sus contemporáneos y de las generaciones sucesivas*⁵⁹. Queda claro que el proceder de Ansoleaga resultaba bastante excepcional para la época en Pamplona. Incluso el hecho de reunir una cantidad para adquirir una obra a un artista local y después donarla al museo de la ciudad resultaba algo inusual. Esto es al menos lo que se desprende del comentario derivado de la noticia de que varios caballeros de Bilbao, *amantes de la cultura artística y que sienten hondo el patriotismo hacia su patria chica*, habían adquirido una pintura al artista Ángel Larroque para después donarla al Museo de Bellas Artes de la ciudad. La observación es significativa: *Ese rasgo que en Bilbao, donde ha tenido lugar, no produce asombro alguno, ni en ninguna de las provincias hermanas, aquí habría producido estupefacción y hasta del cementerio habrían surgido protestas. ¡Cómo que andan por nuestras calles, en dos pies, algunos caballeros que ridiculizan á Ansoleaga!*⁶⁰ Valgan estos testimonios para valorar el clima existente en Pamplona en este asunto que trasciende lo artístico y entra en el plano socio-

⁵⁷ ORBE SIVATTE, A. de, Op. Cit., pp. 140-165. Sobre su personalidad, véase el sentido texto de ALTADILL, J., "Necrológica. Sr. D. Florencio de Ansoleaga", *BCMHAN*, 1916, p. 198.

⁵⁸ *BCMHAN*, nº 28, 1916, pp. 216-217.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 217.

⁶⁰ *Ibíd.*; y nº 30, 1917, p.156.

lógico. Con todo, Ansoleaga se convertía con su gesto en promotor de una serie de encargos que la Comisión realizaría en su nombre, erigiéndose ésta a su vez en cliente. Dicha labor, que ha sido estudiada por Quintanilla⁶¹, se desarrolló en dos sentidos: el encargo de alguna copia de obras de temática histórica y la adquisición de pinturas.

Con relación al primer punto, ya antes de la recepción del Legado, el pintor Eduardo Carceller, vocal de la Comisión, había iniciado las gestiones para obtener una copia del lienzo de Juan Bautista del Mazo titulado “Entrada de Felipe IV en Pamplona, el año 1646”, a partir de una réplica propiedad del pamplonés Rafael Gaztelu⁶². Pese a todo, el proyecto no se llevó a la práctica. Quizá tuvo algo que ver en esta decisión la noticia del Legado Ansoleaga, puesto que nada más confirmarse éste se iniciaron los contactos para obtener una copia del lienzo de Eduardo Rosales titulado “Doña Blanca de Navarra entregada al Captal de Buch, en San Juan de Pie de Puerto, el año 1462”, *cuadro que, por referirse su asunto á un hecho de la historia de este antiguo reino, tendría lugar muy adecuado en el Museo de esta Comisión*⁶³.

Puesto que el original se encontraba en Madrid, concretamente en el establecimiento del Sr. Isturrioz, el vocal Julio Altadill contactó con el académico José Ramón Mélida para que realizara las gestiones oportunas con el propietario e, igualmente, localizara al artista más idóneo para realizar la copia. En marzo, la Comisión informaba que Mélida había iniciado conversaciones con el pintor Lozano Sidro, ya conocido de la Comisión, y, al mes siguiente, confirmaba que el Sr. Isturrioz había accedido a que se hiciera la copia. Se decidió que ésta fuera de mayores dimensiones que el original, pagándose al pintor un total de 1.250 pesetas. El encargo estuvo finalizado para el mes de junio, siendo contemplado con agrado por los vocales de la Comisión quienes, además, se vieron favorecidos por el artista, que decidió regalar una acuarela de tema costumbrista con destino al Museo, siendo ésta expuesta en la cuarta sala junto a la copia y otras pinturas contemporáneas⁶⁴ [Fig. 5].

Llama de nuevo la atención la insistencia de una institución navarra sobre el pasado histórico de la provincia y el interés por la ya desfasada pintura de historia; en este caso por una obra realizada casi cuatro décadas antes⁶⁵. Una vez más, se trataba de adquirir una imagen representativa del pasado histórico local protagonizada por una figura emblemática como fue la princesa Blanca de Navarra, personaje cuya historia había sido popularizada en

⁶¹ QUINTANILLA, E., Op. Cit., pp. 264-265. Como expresa este autor, la muerte de Ansoleaga significó un enriquecimiento del museo provincial, tanto por las obras legadas a él, procedentes de su colección particular, como por lo que se pudo adquirir gracias al legado.

⁶² *Ibidem*, p. 265. El conde de Guendulain también participó en las gestiones, encargándose de obtener en Madrid una fotografía de la obra original.

⁶³ *BCMHAN*, n.º 30, 1917, sesión de 6-3-1917.

⁶⁴ *Ibidem*, sesión de 27-3-1917; n. 30, 1917, sesión de 24-4-1917; n. 31, 1917, sesión de 30-6-1917. La acuarela se titula “Gitanas granadinas trabajando pleita”, y actualmente se encuentra en el depósito del Museo de Navarra.

⁶⁵ La Comisión era consciente de que la obra se había hecho pública en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1871. “Noticias”, en *Ibidem*, p. 154. Para la obra de Rosales, y para el tema de Doña Blanca de Navarra en la pintura de historia española, REYERO, C., Op. cit., pp. 221-224.

España desde mediados del siglo XIX gracias a la novela *Doña Blanca de Navarra*, de Francisco Navarro Villoslada. La prensa local felicitó a la Comisión por la *acertadísima elección del asunto*⁶⁶.

Junto a esta copia, el fondo económico recibido del Legado Ansoleaga fue invertido en la adquisición de algunas obras pictóricas originales. La más importante fue “El Viático en el Baztán”, destacada pintura costumbrista del pamplonés Javier Ciga que ya entonces era considerado como una de las referencias fundamentales de la pintura local [Fig. 6]. Ese mismo año sería el encargado de elaborar el cartel de las fiestas de San Fermín. En abril de 1917, la Comisión solicitaba al vocal Eduardo Carceller que se entrevistase con Ciga para negociar las condiciones en las que éste estaría dispuesto a vender el lienzo con destino al Museo. El mes siguiente, Carceller informaba que, tras sus conversaciones con Ciga, éste había accedido a desprenderse de la pintura por 2.000 pesetas, si bien precisaba que había sido enviada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid y que estaba *a la venta por mayor cantidad*. El pintor se mostraba dispuesto a ofrecer otro lienzo, pero la Comisión *acordó esperar el resultado de dicha Exposición para decidir este asunto*, lo que revela el interés que se tenía por la pintura. Finalizada la muestra madrileña, en la que el cuadro no se vendió, se retomó el contacto con el pintor hasta el punto de que en julio el lienzo ya se encontraba depositado en el Museo a la espera de que se concretara la cantidad a pagarse. El encargado de estas negociaciones fue, una vez más, Julio Altadill, que en agosto informaba que, finalmente, el precio había quedado fijado en 1.625 pesetas, *comprometiéndose [Ciga] á regalar para nuestro Museo otro cuadro que pensaba pintar este verano en Baztán, representando un tipo de leñador de aquellas montañas*, idea que fue aprobada unánimemente por la Comisión⁶⁷.

Junto al lienzo de Ciga, la Comisión adquirió en 1917 una vista del patio de la Cámara de Comptos pintada por Enrique Zubiri. Si en el caso de Ciga fue la propia Comisión la que se interesó por la obra, en esta ocasión fue el pintor el que se dirigió a ella ofreciéndole su trabajo por 200 pesetas. En realidad se trataba de una obra realizada a finales del siglo XIX y que había sido expuesta en 1895 en el Café Iruña⁶⁸. La Comisión aceptó lo propuesto *si el señor Zubiri se comprometía á regalar alguna otra obra pictórica para el Museo, debiendo ambas constituir pareja por sus dimensiones y marcos*. En sesión de 30 de junio se informaba que se había recibido el lienzo ofrecido y se aplazaba la entrega de las 200 pesetas hasta *el día en que entregue el otro pendant [sic] que había prometido regalar para el Museo*. Al mes siguiente, el artista hacía entrega del lienzo, en el que representaba el “Patio de un antiguo Palacio de Burlada” [Fig. 7], por lo que se aprobaba el abono del importe acordado⁶⁹.

⁶⁶ “Cosas de casa. Cuadro histórico”, *Diario de Navarra*, 30-9-1917.

⁶⁷ *BCMHAN*, nº 30, 1917, sesión de 24-4-1917 y sesión de 12-5-1917; nº 32, 1917, sesión de 19-7-1917; y nº 32, 1917, sesión de 17-8-1917.

⁶⁸ El Sr. Marichalar, que hacía de intermediario entre la Comisión y el artista, indicaba en su intervención que se trataba de *un cuadrito que hace algunos años había pintado Zubiri*. *BCMHAN*, nº 31, 1917, sesión de 19-6-1917. LARUMBE HUERTA, T., “Enrique Zubiri Manezaundi. Una discreta elegancia”, en MARTÍN CRUZ, S. (Dir.), *Pintores navarros*, t. I, Pamplona, CAMP, 1981, p. 143.

⁶⁹ *BCMHAN*, nº 31, 1917, sesiones de 19-6-1917 y 30-6-1917; y nº 32, 1917, sesión de 19-7-1917.

Estas adquisiciones mermaron notablemente los fondos del Legado Ansoleaga, hasta el punto de que en septiembre se informaba que ya se habían gastado 3.624 pesetas de las 5.000 que se habían concedido en un principio⁷⁰. No obstante, no sólo se habían logrado ampliar los fondos pictóricos del Museo sino que, además, se impulsaron algunas donaciones. Ya hemos señalado la acuarela regalada por Lozano Sidro a raíz del encargo recibido. Del mismo modo, las adquisiciones efectuadas a Ciga y a Zubiri trajeron consigo que ambos pintores regalaran sendas pinturas con destino al Museo, si bien una de ellas voluntariamente y la otra por imposición. Por su parte, el vocal Eduardo Carceller donó un óleo representando “Un monaguillo de la Catedral de Tudela”, gesto que fue tenido en cuenta por la prensa, con la consiguiente promoción para el artista⁷¹. Conviene señalar que en 1906 ya había regalado a la misma Comisión otro lienzo representando a un personaje popular tudelano conocido como el “Rapapobres”⁷².

El Museo Arqueológico de Navarra y la promoción de la pintura contemporánea

Como hemos visto, algunas de las obras que se adquirieron gracias al Legado Ansoleaga fueron destinadas al Museo Arqueológico, creado en 1910 gracias al impulso de figuras como Julio Altadill, destacado vocal de la Comisión de Monumentos. Sin embargo, buena parte de los fondos de pintura contemporánea procedieron del Museo del Prado que, en calidad de depósito, cedió dos remesas de cuadros de mérito desigual, una en 1904 y otra en 1909, a petición del propio Altadill. En 1904 fueron cedidos los lienzos “La artista”, de Serafín María Rincón, “Cercanías de Capri”, de H. Esteban, “En el tocador”, de Luis Franco, “¡Caballos, caballos!”, de Bernardo Fernández, “Amor Divino y Amor Profano”, de José de Madrazo, y “Dos generaciones”, del valenciano Cecilio Plá. En 1909 llegaron: “El bebedor romano”, de Maximiano Peña, “Esclava de guerra”, de Germán Hernández Amores, “Una lectura interesante”, de Miguel Jadraque, “Mira, mira com mencha [En el establo]”, de José Díaz Panadés, “Una noche en Polisipo”, de Benito Soriano Murillo, y “Jarrón de flores con frutas”, de Genaro Rodríguez Olavide⁷³. Junto a esto, debe recordarse el depósito efectuado por la Diputación en 1917, ya referido.

Con lo dicho, conviene precisar que, si bien es cierto que el museo fue más bien arqueológico que artístico, contó entre sus fondos expuestos con un buen

⁷⁰ *Ibidem*, sesión de 26-9-1917. De dicha cantidad hemos podido justificar 3.075 pesetas, sin que conozcamos el destino de las 549 pesetas restantes.

⁷¹ *Ibidem*, nº 31, 1917, sesión de 30-6-1917; “Cosas de casa. Regalo al Museo”, *Diario de Navarra*, 3-10-1917.

⁷² García Asarta regalaba a la Comisión de Monumentos en 1907 un retrato de niña al pastel, actualmente entre los fondos del Museo de Navarra. QUINTANILLA, E., *Op. Cit.*, pp. 265 y 273. Para un análisis de estas pinturas, URRICELQUI PACHO, I.J., “La primera generación de pintores navarros contemporáneos...”, pp. 386 y 390.

⁷³ QUINTANILLA, E., *Op. Cit.*, pp. 263 y 273, notas 94 y 109.

número de pinturas contemporáneas, algunas de verdadero valor, debidas tanto a artistas locales como a pintores foráneos. Es cierto que la mayoría de ellas son discretas, tanto por su tamaño como por su calidad, pero hay otras que merecen atención, tales como los lienzos de Cecilio Plá, Bernardo Fernández, Díaz Panadés o el propio Javier Ciga. Especialmente interesante resulta el del primero, el valenciano Cecilio Plá, que en 1901 había sido merecedor de una consideración de primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Con motivo de los certámenes y exposiciones que se organizaron en Pamplona en el primer tercio del siglo XX, algunas voces reclamaron desde la prensa una mayor atención de las instituciones pidiendo que se adquieran obras con destino al museo. Pese a estos esfuerzos, buena parte de la promoción artística local correspondió a la clientela particular.

La labor de clientela del Ayuntamiento de Pamplona durante la Restauración: las pinturas

La labor de promoción de la pintura ejercida por los ayuntamientos navarros durante los años de la Restauración fue escasa. En orden a su importancia, el ayuntamiento más destacado en este punto fue el de Pamplona, seguido por otros como el de Tudela, el de Estella o el de Valle del Baztán. Como se ha señalado más arriba, nos ocuparemos aquí del primer caso.

El consistorio pamplonés no se había caracterizado durante el siglo XIX por una excesiva actividad como cliente o promotor artístico, siendo lo más destacado en el terreno pictórico algunos trabajos de carácter conmemorativo encomendados a Miguel Sanz y Benito, como el dedicado a la “Sublevación de O’Donell en la Ciudadela”, encargado en 1845. Ni siquiera algunas importantes donaciones, como la que efectuó en 1851 el rey consorte, repercutieron en este sentido. Hay que tener en cuenta la relativa importancia de este gesto que estuvo formado por dos retratos, uno del propio donante y otro de su esposa, la reina Isabel II, realizado como agradecimiento de Francisco de Asís a la ciudad a la que fue destinado en 1844, durante el gobierno del general Narváez, como Coronel del Regimiento de Lanceros de Almansa⁷⁴.

Este árido panorama varió algo durante la Restauración, aunque el consistorio se mostró reticente a realizar compras siendo también su labor limitada en otros campos como el de la promoción de monumentos conmemorativos⁷⁵. Al igual que sucedió en la Diputación, el Ayuntamiento de Pamplona encargó varios retratos de monarcas, siendo así sensible a los cambios ocurridos en

⁷⁴ MOLINS MUGUETA, J.L., “Casa Consistorial de Pamplona”, en AA.VV., *Casas consistoriales de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, p. 106.

⁷⁵ Los monumentos conmemorativos impulsados por el Ayuntamiento de Pamplona en este período fueron los dedicados a Pablo Sarasate (1918), el Monumento a la Vida y Muerte (1922), del cementerio de Berichitos, el de San Francisco de Asís (1927), el del general Sanjurjo (1929), y el ya mencionado de Navarro Villoslada (1918), éste junto con la Diputación. AZANZA LÓPEZ, J.J., *El monumento conmemorativo en Navarra...*, pp. 54-59, 67-68 y 95.

el trono. Del mismo modo, los encargos coincidieron generalmente con las coronaciones regias y con las visitas reales.

Esto se advierte en el retrato de Alfonso XII, encargado en sesión de 5 de enero de 1876 con destino al Salón de sesiones y que parece coincidir con el anuncio de la visita del monarca a Pamplona, prevista para febrero de ese año, tal y como hemos visto. El encargo recayó, al igual que en el caso de la Diputación, en el valenciano Eduardo Carceller y el trabajo fue tasado en 2.000 reales. Poco tiempo después el litógrafo madrileño Ricardo Vela se dirigía al consistorio ofreciendo retratos de S. M., *prometiéndolo en caso de que se acepte su proposición remitirlos a la mayor brevedad posible*. La corporación acordaba tener presente la propuesta⁷⁶, que debe ponerse en relación igualmente con la visita real. Aparte, en 1898, con motivo de la construcción del Palacio de Justicia, actual sede del Parlamento de Navarra, la Comisión de Fomento del consistorio acordaba adquirir un retrato de S. M. el Rey, así como dos escudos con las armas de España con destino a la sala de actos, y una bandera y una colgadura⁷⁷.

No hemos encontrado documentación al respecto, pero el retrato de María Cristina de Habsburgo que se encuentra en el Archivo Municipal de Pamplona y que está firmado por Luna y Novicio bien puede ponerse en relación con la visita que la reina regente realizó a Pamplona el 25 y 26 de septiembre de 1887⁷⁸. El aspecto de este retrato es similar al que posee el Museo de Bellas Artes de Murcia, dedicado a la misma modelo y del mismo autor, aunque fechado en 1889⁷⁹.

Con motivo de la coronación de Alfonso XIII, en sesión municipal de 28 de mayo de 1902, se facultaba al alcalde para que adquiriera algunos retratos, si bien de poco precio, del joven monarca con destino a las Escuelas Normales de la ciudad. Aparte, se decidía aplazar para más adelante la adquisición de otro retrato de más valor con destino al Salón de Sesiones de la Casa Consistorial⁸⁰. Fue en el mes de agosto, con motivo del anuncio de la visita del monarca a Pamplona, cuando se decidió acometer este encargo, que recayó en Enrique Zubiri y que quedó establecido en sesión de 6 de agosto, por el precio de quinientas pesetas⁸¹. La obra, fechada ese año y que en la actualidad se ubica en el Archivo Municipal, muestra al joven monarca con traje militar, siguiendo un modelo perfectamente establecido en este tipo de trabajos institucionales.

En tiempos de la dictadura de Primo de Rivera, algunos ayuntamientos navarros, como el de Estella, encargaron el retrato del general para sus res-

⁷⁶ Archivo Municipal de Pamplona (AMP), Actas municipales, libro nº 106, sesión de 8-3-1876. CAMPO, L. del, *Pamplona durante el reinado de Alfonso XII 1875-1876*, Pamplona, Luis del Campo, 1992, p. 93.

⁷⁷ *Ibidem*, Actas de la Comisión de Fomento, libro nº 3, sesión de 15-3-1898.

⁷⁸ Para la visita, MARTINENA RUIZ, J.J., "Historia de las visitas reales", pp. 205-206.

⁷⁹ GUTIÉRREZ GARCÍA, M.A., "Retrato de María Cristina de Habsburgo, pintura inédita de Juan Luna y Novicio", *Imafronte*, nº 8-9, 1992-1993, pp. 239-242; *El Museo de Bellas Artes de Murcia. La colección permanente*, Murcia, Museo de Bellas Artes de Murcia, 2005, pp. 314-315.

⁸⁰ AMP, Actas municipales, libro nº 141, sesión de 28-5-1902, f. 9.

⁸¹ *Ibidem*, Actas de la Comisión de Fomento, sesión de 6-8-1902, f. 160.

pectivos salones de plenos⁸². Aparte, en 1929, se insertaba en el *Boletín Oficial de la Provincia de Navarra* un comunicado del Gobernador Civil de Navarra, Manuel Pérez Roldán, en el que éste recordaba el artículo 124 del vigente Estatuto municipal según el cual se disponía que *en la fachada de la Casa Consistorial deberá hondear la bandera nacional los días de fiesta oficial y en el testero del salón de sesiones deberá colocarse el retrato del Jefe de Estado*, sufriendo sanción el ayuntamiento que no lo hiciera así⁸³. Pese a todo ello, la documentación manejada en el Archivo Municipal de Pamplona no nos informa de que se adquiriera ningún retrato, ni pictórico ni fotográfico.

Un apartado interesante es el dedicado a los encargos de lienzos con motivo de homenajes o certámenes. Con relación a lo primero, ocupan un lugar destacado los retratos de Pablo Sarasate y Julián Gayarre que fueron encargados en 1882 al pintor Salustiano Asenjo⁸⁴. En sesión de 27 de julio de ese año, y tras decidirse que se imprimiera la composición poética que Asenjo había leído en uno de los conciertos celebrados durante las pasadas fiestas de San Fermín, se acordaba que se le encargaran los retratos de Sarasate y Gayarre: *la Corporación desea adquirir estos retratos como una muestra del aprecio en que tiene lo mucho que ambos artistas han contribuido al brillo de las funciones de San Fermín del corriente año*. Para ello, se comisionaba a dos señores concejales para que se pusieran en contacto con el artista, residente entonces en Valencia, y trataran con él el tamaño de las obras y las condiciones pertinentes para su realización⁸⁵. Meses después, el 28 de junio de 1883, la corporación anunciaba que se habían recibido los dos retratos, señalando que se informara al artista la conformidad con el trabajo realizado y que éste expresara el precio de ambos⁸⁶. Asenjo tasó las dos pinturas en 10.000 pesetas, importe que el Ayuntamiento consideró adecuado⁸⁷. En agosto de ese año, el artista informaba haber recibido el pago y, lo que es más interesante, anunciaba que *en tiempo oportuno daría una prueba palmaria de su agradecimiento al municipio*⁸⁸. Dicha prueba de su gratitud se materializó un año después en el retrato del compositor Hilarión Eslava, que remitió *como testimonio de gratitud y del afecto que le merece esta Excm. Corporación*⁸⁹. Las tres pinturas constituyen buenos trabajos de este artista navarro. El propio Sarasate consideraba el retrato de Asenjo como uno de los mejores que le habían hecho, junto al firmado por Llaneces. En opinión de Julio Altadill, la pintura era admirable: *El conjunto es arrogante, el dibujo correctísimo, la entonación severa y vigorosa, el colorido armónico* [Fig. 8]. Asenjo regaló al

⁸² Archivo Municipal de Estella, Actas municipales, libro nº 329, sesión de 1-9-1927, f. 241.

⁸³ *Boletín Oficial de la Provincia de Navarra*, nº 101, 23-8-1929.

⁸⁴ MOLINS MUGUETA, J.L., "El pintor Salustiano Asenjo Arozarena", *Vida Vasca*, nº 58, 1981, s. p.; y del mismo autor, "Los retratos de Sarasate y Gayarre en el salón de recepciones de la Casa Consistorial de Pamplona", *Pregón Siglo XXI*, nº 3, 1994, pp. 41-42.

⁸⁵ AMP, Actas municipales, libro nº 109, sesión de 27-7-1882, f. 329.

⁸⁶ *Ibidem*, libro nº 110, sesión de 28-6-1883, f. 308.

⁸⁷ *Ibidem*, sesión de 19-7-1883, f. 322.

⁸⁸ *Ibidem*, sesión de 2-8-1883, f. 333.

⁸⁹ *Ibidem*, libro nº 111, sesión de 3-7-1884, f. 254.

Conservatorio de Valencia otro retrato del insigne violinista⁹⁰. Años más tarde, en 1914, Franz Paezka proponía por carta la adquisición de un retrato del violinista, pintado en París *en 1875 ó 1876* por 2.000 pesetas, sin que tengamos más noticias de este particular⁹¹.

Un nuevo homenaje, en esta ocasión brindado al catedrático Paulino Caballero, fallecido en 1923, propició el encargo de un retrato suyo. Éste había dispuesto en su testamento que se entregaran 20.000 pesetas a la Escuela de Artes y Oficios *para que de acuerdo con sus compañeros de posesión adjudiquen los intereses en premios, del modo y forma que crean más conveniente*⁹². Ante este gesto, se decidió rendirle un homenaje, cuya Comisión organizadora propuso encomendar un retrato del finado a Enrique Zubiri, con destino a la Escuela de Artes y Oficios de la capital navarra⁹³. El retrato, uno de los más personales del artista, provocó, no obstante, un debate en la sesión de 11 de mayo de 1923 con motivo de si debía o no gratificarse al pintor con una suma superior a la que éste había presentado en la factura, cuya cantidad no se especifica, y que ya había sido abonada [Fig. 9]. La discusión estuvo protagonizada por los concejales Landa Bidegáin (conservador) y Tornero Santos (maurista), siendo el primero partidario de que se concediera la gratificación mientras que el segundo se mostraba más favorable a que se mantuviera la cantidad asignada al artista en el importe inicial. Para Landa, lo pagado a Zubiri era escaso, ya que el propio artista, teniendo en cuenta la naturaleza del encargo, había valorado en menos su trabajo. Mientras, Tornero mantenía firme la postura de que lo abonado era más que suficiente, ya que se atenía a lo estipulado en un principio por el artista. Por su parte, Tomás Mata (carlista), que no quería molestar al pintor con este asunto, propuso que se le obsequiara con algún objeto, mientras que el alcalde presidente, el liberal Joaquín Iñarra, optó por una bonificación de 100 pesetas que finalmente fue concedida, no obstante los votos contrarios de Tornero y López Sanz (carlista)⁹⁴.

Vinculado con uno de los certámenes conmemorativos celebrados en Pamplona encontramos el retrato de Carlos III, fechado en 1923, que fue pintado por Enrique Zubiri coincidiendo con el V Centenario del Privilegio de la Unión. Como señala Molins Mugueta, se trata de un auténtico retrato arqueológico, fiel a la realidad, pues se tomó como modelo al yacente de la catedral de Pamplona, realizado por Janin de Lomme, que se inspiró para su trabajo en el propio monarca⁹⁵.

Como podemos comprobar, si bien en ocasiones puntuales se procedió a solicitar la labor de artistas foráneos, se advierte una cierta inclinación por artistas como Salustiano Asenjo y, principalmente, Enrique Zubiri, que bien

⁹⁰ ALTADILL, J., Op. cit., p. LXIX.

⁹¹ AMP, Actas municipales, libro nº 161, sesión de 14-5-1914, f. 304.

⁹² *Ibídem*, libro nº 181, sesión de 2-2-1923, f. 308-309. Igualmente disponía que se entregaran importantes sumas de dinero a la Academia de Música para que se crearan dos pensiones.

⁹³ *Ibídem*, libro nº 182, sesión de 28-3-1923, f. 2.

⁹⁴ *Ibídem*, sesión de 1-5-1923, f. 115-116.

⁹⁵ MOLINS MUGUETA, J.L., "Casa Consistorial de Pamplona", p. 110.

puede considerarse como uno de los principales retratistas del momento tanto a nivel institucional como a nivel privado. También debe considerarse en este sentido a Eduardo Carceller que aunque valenciano, trabajó activamente en Navarra durante los años de la Restauración.

Dos ejemplos de promoción artística del Ayuntamiento de Pamplona: los certámenes científicos, literarios y artísticos, y el cartel de San Fermín

Dentro de la promoción artística del Ayuntamiento de Pamplona durante los años de la Restauración ocupan un lugar destacados los certámenes científicos, literarios y artísticos y el concurso del cartel de San Fermín. Ambos mecanismos de promoción han merecido nuestra atención recientemente, de manera que, a la espera de una publicación en la que abordemos el tema con mayor desarrollo, expondremos aquí algunas de las conclusiones extraídas en nuestro estudio⁹⁶.

En cuanto a los certámenes, fueron convocados en diferentes momentos del período estudiado, siempre coincidiendo con las Fiestas de San Fermín, correspondiendo su primera época a los años transcurridos entre 1882 y 1886. Con relación a la promoción pictórica, fue a partir de la edición de 1883 cuando se estableció una sección de pintura, centrada en temas relacionados con la historia de Navarra anterior al siglo XVI, idea impulsada por algunas figuras como, especialmente, Juan Iturralde y Suit. Pese al interés de las diferentes convocatorias, lo cierto es que ninguno de los primeros premios fue adquirido por el Ayuntamiento, a diferencia de lo que sucedía en otros certámenes coetáneos y de similares características, movidos por el espíritu regionalista de la época⁹⁷. Aparte, los certámenes no sirvieron para impulsar a los artistas locales, puesto que los participantes en las diferentes ediciones fueron todos artistas foráneos⁹⁸. En las ediciones de 1883 a 1885 se estableció que el premio consistiera en un objeto artístico, y tan sólo en la de 1886 se determinó que el artista premiado obtuviera la cantidad de 500 pesetas, en concepto de gratificación. Sabemos que el Ayuntamiento no adquirió ninguna de las obras ganadoras, aunque cabe la posibilidad de que sí lo hiciera en la última de las ediciones, si bien la obra, debida al barcelonés Ramón Amado Bernadet, se encuentra en paradero desconocido.

Mayor interés en la promoción artística tuvieron los certámenes convocados en 1907 y los de 1926 y 1928. En ellos, además de establecerse temas de pintura, dibujo y fotografía, el Ayuntamiento dispuso conceder premios en

⁹⁶ URRICELQUI PACHO, I.J., *Ambiente artístico y actividad pictórica...* Tesis doctoral inédita.

⁹⁷ Un ejemplo interesante es el de la Exposición Provincial de Vizcaya de 1882 estudiada en GONZÁLEZ DE DURANA, J., *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900*, Bilbao, Ekin, 1992, p. 30 y ss.

⁹⁸ A saber, el madrileño José Parada y Santín, en 1883; el vallisoletano Eustasio de Zarraoa y de nuevo Parada y Santín, en 1884; ninguno en la edición de 1885; y el barcelonés Ramón Amado Bernadet y el madrileño Rafael Escalante y Padilla, en 1886.

metálico a los mejores trabajos y, además, que éstos pasaran a su propiedad, ingresando de este modo en la colección municipal. En el certamen de 1907, se asignó a García Asarta la cantidad total de 1.750 pesetas por sus pinturas “Vida igual” y “Alzamiento del primer rey navarro sobre el pavés”, primeros premios en las secciones de pintura de costumbres y pintura de historia respectivamente [Fig. 10]⁹⁹. Por su parte, Millán Mendía era merecedor de 750 pesetas por su lienzo “El Arga a su paso por Curtidores”, ganador en la sección de paisaje. Las tres pinturas pasaron a engrosar la colección municipal. Francisco Echenique, que llegaría a ser un notable paisajista, obtuvo un premio en la sección fotográfica por sus vistas del Baztán.

Animado por el éxito, García Asarta se instaló en Pamplona y abrió una academia de pintura en la calle San Antón que contó con la colaboración de Millán Mendía. Y también como consecuencia de su éxito, ofreció a la Diputación un proyecto decorativo destinado a la escalera del Palacio provincial, formado por cuatro cuadros dedicados a escenas de la historia de Navarra. No olvidemos que uno de los temas que trató en el certamen de 1907 estuvo dedicado a los orígenes de la monarquía navarra. *Diario de Navarra* dio cuenta de la noticia en términos laudatorios: *merece plácemes el señor Asarta y de seguro los recibirá de todo buen navarro por este encargo; además, felicitamos al inspirado pintor por esta obra que de seguro ha de ser digna de él y embellecerá notablemente la casa de la Diputación provincial*¹⁰⁰. Aunque no tenemos datos documentales que nos permitan discernir el asunto de los lienzos ofrecidos a la corporación provincial, quizá pueda ponerse en relación con ellos el cuadro “La batalla de las Navas de Tolosa” del Museo de Bellas Artes de Bilbao, en realidad un boceto, que hasta hace poco se exhibía en préstamo en las salas del Museo de Navarra¹⁰¹. Un cronista que visitó el estudio del artista informaba que el pintor se encontraba inmerso en *ciertos proyectos grandiosos*¹⁰², aunque no da más detalles al respecto.

En cuanto a los certámenes de 1926 y 1928, en ambas convocatorias se establecieron las secciones de pintura, escultura, dibujo y fotografía, incluyéndose en la segunda de ellas también la de grabado. En 1926, el primer premio de pintura, dotado con 1.000 pesetas, recayó en Julio Briñol, por su retrato titulado “Abril”, y el segundo premio, de 500 pesetas, fue para Carlota Garmendia, por su obra “Silencio”. Además, recibieron medallas de plata Rosa Iribarren y Antonio Cabasés, y los accésit fueron para Rufina Insausti, Román Mendioroz y María Teresa Gaztelu. En escultura fueron premiados Ramón Arcaya y Faustino Palacios y, en la de dibujo, Leocadio Muro Urriza, con el primer premio de 100 pesetas, Gerardo Lizarraga con el segundo, de

⁹⁹ El lienzo titulado, “Vida igual”, seguía una obra anterior del artista firmada en 1897. URRICELQUI PACHO, I.J., catálogo de la exposición *Inocencio García Asarta*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2003, p. 31.

¹⁰⁰ *Diario de Navarra*, 16-11-1907.

¹⁰¹ URRICELQUI PACHO, I.J., “Inocencio García Asarta en el Museo de Navarra”, *Príncipe de Viana*, n.º 225, 2002, pp. 83-100.

¹⁰² E.C. de A., “Nuestros pintores. D. Inocente García Asarta”, *El Pensamiento Navarro*, 7-2-1908.

50 pesetas, y Pedro Lozano de Sotés y Emilio Sánchez Cayuela con sendos accésit. Por su parte, en el certamen de 1928, el primer premio, dotado con 750 pesetas, fue para el lienzo de Jesús Basiano, titulado “Mercurio” [Fig. 11]¹⁰³, siendo las medallas de plata para Alfonso Gaztelu, Rosita Iribarren, Antonio Cabasés y Crispín Martínez. En Dibujo fue premiado con 250 pesetas el trabajo titulado “Campesino”, obra de Crispín Martínez. Leocadio Muro Urriza y Pedro Lozano de Sotés recibieron las medallas de plata de esta sección. Y en la sección de Grabado, se reconoció el trabajo de Leocadio Muro Urriza.

El Ayuntamiento de Pamplona, que se mostró reacio a adquirir los lienzos ganadores de los Certámenes científicos, literarios y artísticos celebrados en la década de 1880, hecho sin duda sorprendente y que dificulta la localización de estos trabajos inspirados en personajes y episodios de la Historia de Navarra anterior al siglos XVI, fue más activo con relación al cartel anunciador de las fiestas de San Fermín. En las décadas finales del siglo XIX, el Ayuntamiento se conformó con el cartel típico al uso, de claro sabor taurino, procedente de casas litográficas madrileñas, valencianas y, especialmente, zaragozanas, y totalmente desvinculado de lo específico de las fiestas pamplonesas, salvo por algunos pequeños detalles añadidos en viñetas secundarias –vistas de la ciudad o detalles arquitectónicos como la catedral, el Archivo General o las torres de San Cernin– que, no obstante, quedaban absorbidos por el profuso texto explicativo de las fiestas y de las efemérides organizadas con motivo de las mismas¹⁰⁴.

En 1900, se produjo un primer intento de convocar un concurso público de carteles que, tras una experiencia poco afortunada, se concretaría más claramente a partir de 1907. Desde entonces, el Ayuntamiento mostró un claro interés no sólo por impulsar el cartel anunciador sino por adquirir a los artistas ganadores los bocetos originales, propiciando de este modo una colección municipal.

El concurso de carteles de San Fermín favoreció notablemente a los artistas locales, promocionando sus nombres y, con ello, sumergiéndolos en el colectivo social. No en vano, en 1950, un anciano Javier Ciga reconocería a *Diario de Navarra* que su *vida artística* comenzó con su triunfo en el concurso de carteles de 1909 [Fig. 12], cuando fue elegido su boceto¹⁰⁵. Junto a él, fueron muchos otros artistas navarros los que se dieron a conocer durante el

¹⁰³ Debe señalarse que esta pintura de Basiano era un lienzo realizado en 1920, es decir, ocho años antes de que se celebrara el Certamen. Así, Muruzábal lo identifica con el titulado “Altos Hornos de Bilbao” o “Fundición”, realizado ese año, MURUZÁBAL, J.M., Op. cit., núm. de cat. 65, p. 119 y 240.

¹⁰⁴ AZANZA LÓPEZ, J.J. y URRICELQUI PACHO, I.J., *El cartel de la Feria del Toro de Pamplona. Arte, diseño y tauromaquia*, Pamplona, Casa de Misericordia, 2006, pp. 40-43.

¹⁰⁵ *El segundo cartel que hice, aquel del mozo agarrado a las verjas de la casa Zozaya en la calle Estafeta, lo vieron unos tíos míos americanos, de gran posición económica, y me dijeron: “¿Tú quieres ser artista?” Esta pregunta, como es natural, tuvo una respuesta afirmativa rotunda; y mis tíos, verdaderamente generosos, me montaron en poco tiempo un estupendo taller en París, del que pueden dar fe muchos navarros que durante los años 1912, 1913 y 1914 se reunían allí conmigo para hablar de cosas de nuestra amada tierra.* BARÓN, B., “Con el gran pintor navarro Javier Ciga. Ante un merecido homenaje”, *Diario de Navarra*, 6-8-1950, p. 8.

primer tercio del siglo XX, en buena medida gracias a su triunfo en el concurso de bocetos -como Enrique Zubiri (1919), Julio Briñol (1922), Jesús Basiano (1929) o Gerardo Lizarrga (1930) [Fig. 13]-, o, en ocasiones, mediante adjudicaciones directas, puesto que el Ayuntamiento obró así algunas veces, tal y como sucedió con el propio Ciga en 1917, 1918 y 1920. Junto a éste, también hubo otras adjudicaciones directas a autores de primera categoría dentro de la escena nacional, como Rafael Penagos (1925), Manuel León Astruc (1926) o Salvador Bartolozzi (1927). Gracias a la labor de estos y de otros artistas, el cartel de San Fermín se convertiría, además de en medio publicitario y en objeto de la colección municipal, en un importante vehículo de renovación estética para Navarra.



Fig. 1. Eduardo Carceller, "Retrato de Alfonso XII", 1878. Museo de Navarra.



Fig. 2. Salvador Escolá, "Retrato de Alfonso XIII", 1902. Palacio de Navarra.



Fig. 3. Inocencio García Asarta, “Vista de Reparzea”, 1891. Colección particular.



Fig. 4. Adolfo Lozano Sidro, "El Príncipe de Viana (copia de Moreno Carbonero)", h. 1905. Palacio de Navarra.



Fig. 5. Adolfo Lozano Sidro, “Doña Blanca de Navarra entregada al Capta de Buch, en San Juan de Pie de Puerto, el año 1462 (copia de Eduardo Rosales)”, 1917. Ubicación desconocida. Fondo Zaragüeta, Museo de Navarra.



Fig. 6. Javier Ciga, “El viático en el Baztán”, 1917. Museo de Navarra.

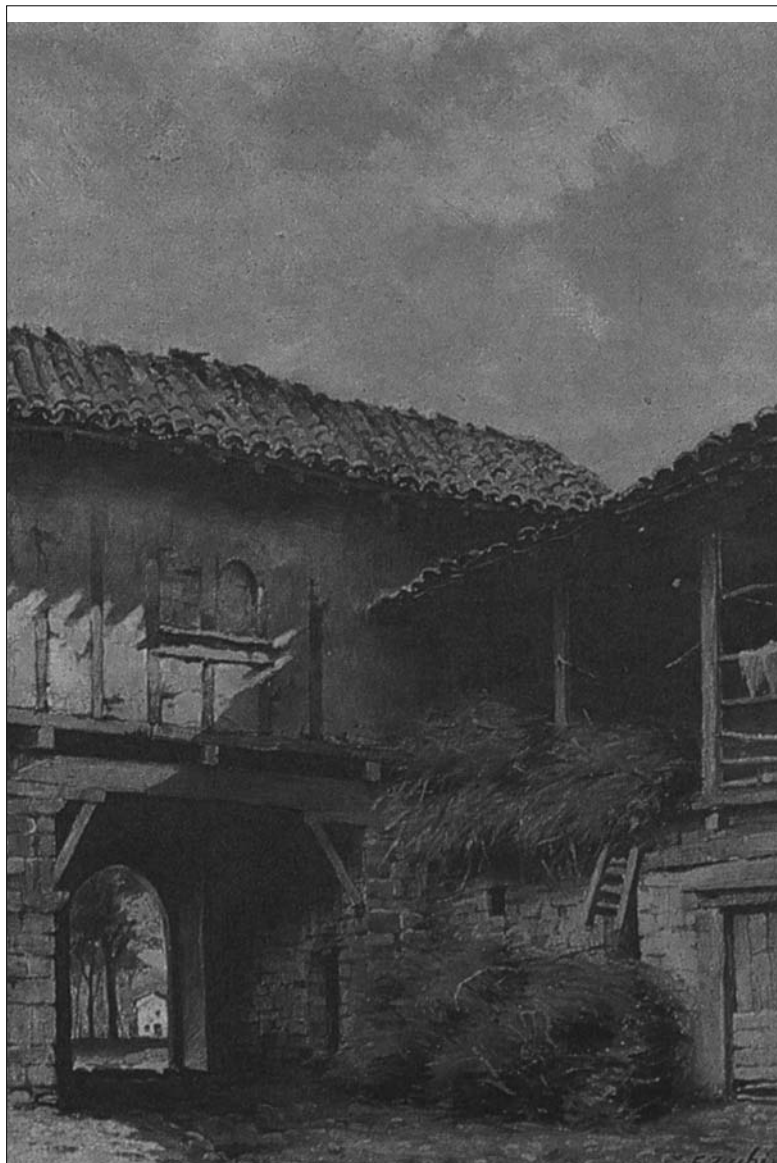


Fig. 7. Enrique Zubiri, "Patio de un antiguo Palacio de Burlada", 1917.
Palacio de Navarra.



Fig. 8. Salustiano Asenjo, “Retrato de Pablo Sarasate”, 1883.
Ayuntamiento de Pamplona-Casa Consistorial.

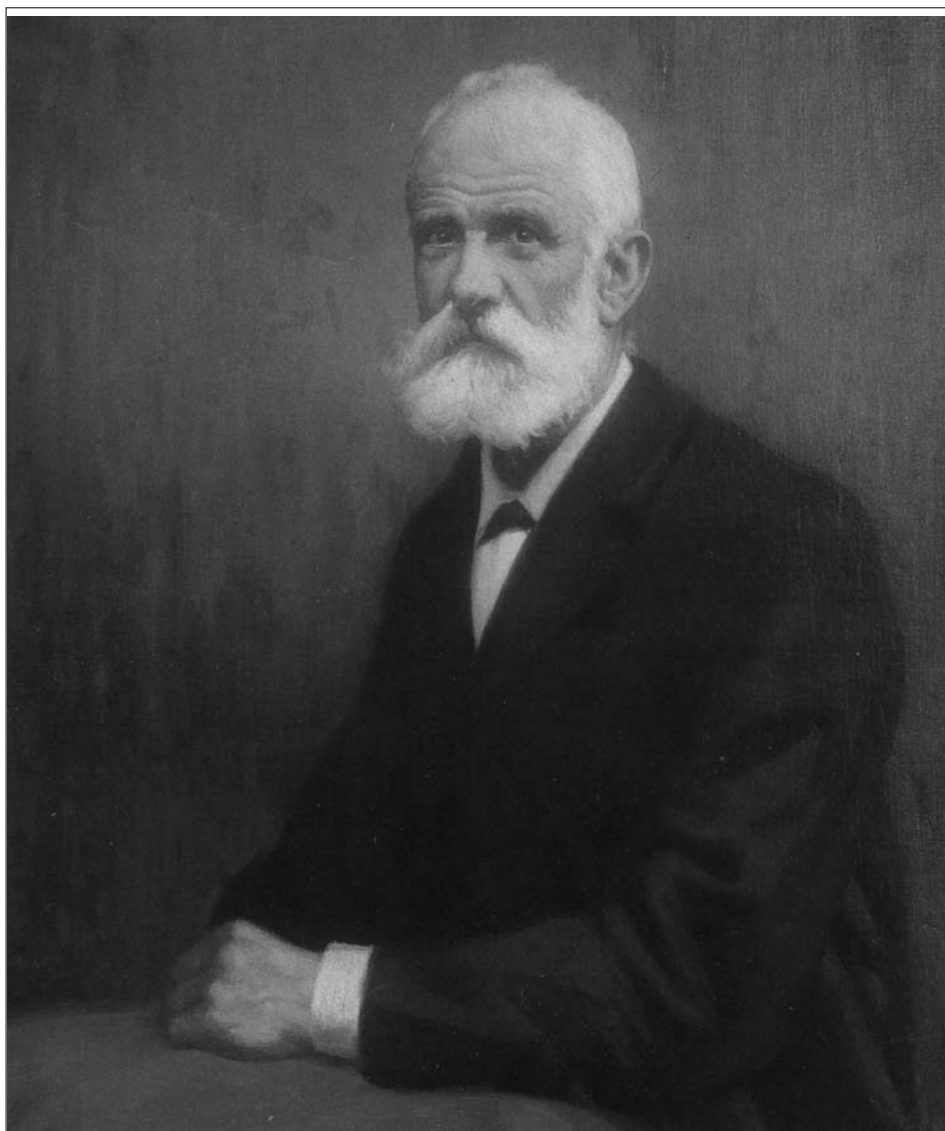


Fig. 9. Enrique Zubiri, "Retrato de Paulino Caballero", 1923.
Ayuntamiento de Pamplona-Archivo Municipal.



Fig. 10. Inocencio García Asarta, “Vida igual”, 1907.
Ayuntamiento de Pamplona-Casa Consistorial.



Fig. 11. Jesús Basiano, “Mercurio”, 1920 (presentado al Certamen municipal de 1928).
Ayuntamiento de Pamplona-Casa Consistorial.

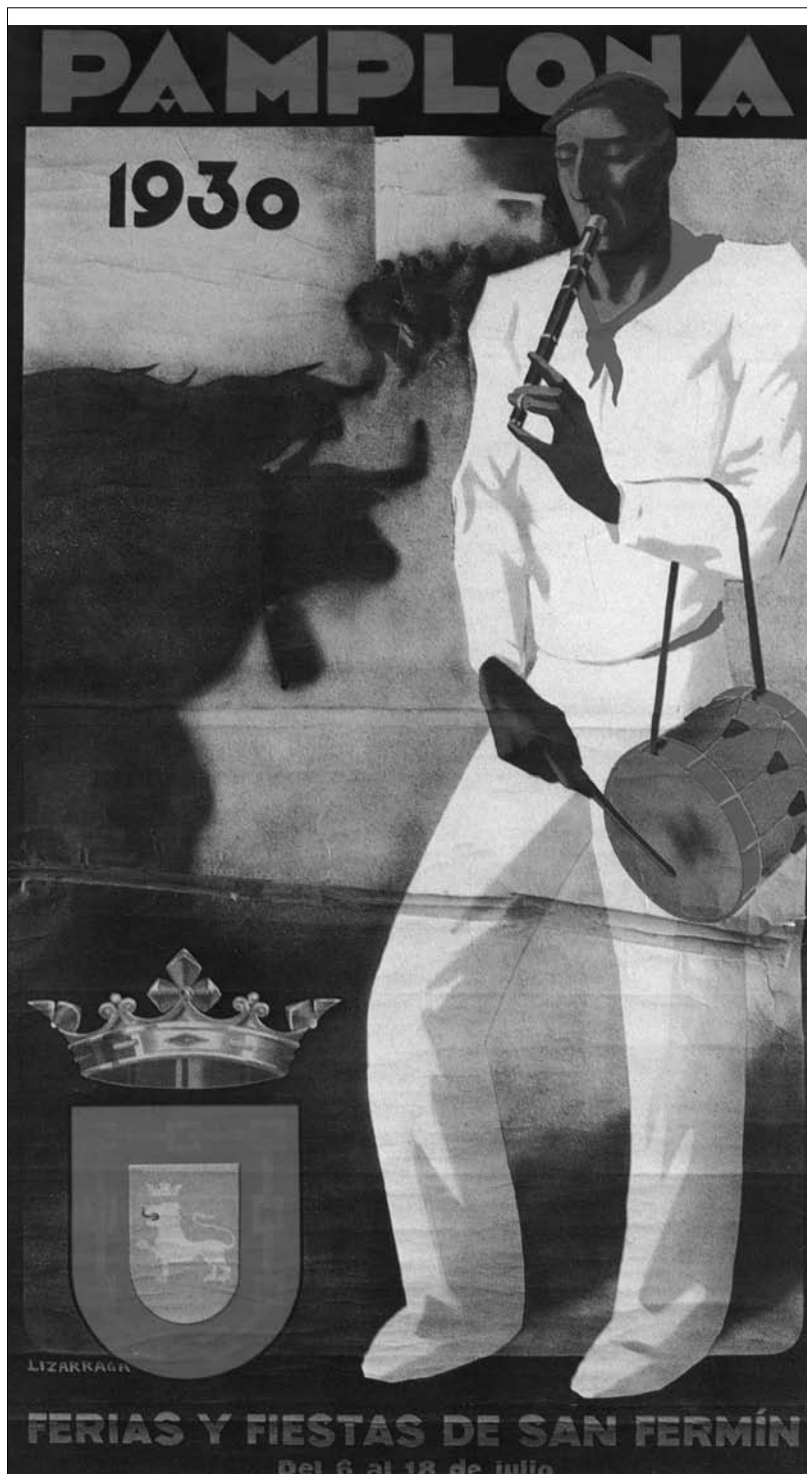


Fig. 13. Cartel de San Fermín de 1930 (boceto original de Gerardo Lizarraga). Ayuntamiento de Pamplona-Archivo Municipal.