

La imagen de la catedral de Pamplona en las artes plásticas de los siglos XIX y XX

José Javier Azanza López
Ignacio Jesús Urricelqui Pacho
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Introducción

Al igual que los reverberantes bosques del Baztán y del Pirineo montañoso, la abundancia de matices y sinfonía de atmósferas de la Zona Media, o la rugosidad y aspereza de la tierra bardenera constituyen otros tantos ámbitos escogidos por los pintores para llevar a cabo su ejercicio creativo, también Pamplona y su cuenca, lamida por los meandros del río Arga, con sus viejos molinos y choperas, con sus callejuelas, rincones y vericuetos, se ha revelado como fuente inagotable de inspiración para pintores de muy diversas generaciones¹. Dentro del paisaje urbano pamplonés, la catedral ha sido referencia constante para los artistas, plasmada desde diversas perspectivas.

Las catedrales constituyen verdaderos puntos de referencia con relación a las ciudades en las que se ubican. En primer lugar, porque su construcción se remonta a siglos y su presencia ha caracterizando en buena medida el desarrollo de la urbe y de sus habitantes; en segundo lugar, porque debido a su monumentalidad y su fábrica conllevan un notable valor estético perceptible a simple vista; y, finalmente, porque en su interior se ha desarrollado en buena medida el culto de la población, además de encerrarse en él un microcosmo de devoción y misterio de enorme atractivo para la imaginación.

Nuestro objetivo en el presente trabajo es analizar la imagen de la catedral de Pamplona en las artes plásticas de los siglos XIX y XX. No pretendemos aquí ofrecer un listado exhaustivo de todos los artistas que durante ambas centurias, e incluso en la actualidad, le han dedicado atención. Más bien, deseamos realizar una primera aproximación a un tema que bien merecería un estudio más amplio y que ya ha merecido la atención de alguna exposición como la celebrada en 1994 en el Salón Mikael, de Pamplona –“10 pintores de la catedral”, o la que tuvo lugar en 2000 en la Galería San Antón².

¹ ZUBIAUR CARREÑO, F.J., “El sentimiento del paisaje navarro a través de sus pintores”, *Signos de identidad histórica para Navarra*, Tomo II, Pamplona, Biblioteca Caja de Ahorros de Navarra, 1996, pp. 424-25.

² “Pamplona vista por el pincel”, *Diario de Navarra*, 5-1-2000.

La catedral vista por los autores foráneos en la primera mitad del siglo XIX: realidad, fantasía y exotismo

Las artes plásticas confirman la importancia que tuvo la catedral de Pamplona como referente visual e identitario de la capital navarra durante el siglo XIX, vinculada en buena medida a la visión de la ciudad como recinto amurallado³. No obstante, su valor como referente pictórico fue el resultado de un proceso lento, aunque constante, que tuvo sus primeros ejemplos sobre el papel, a través de grabados, acuarelas y dibujos, muchos de ellos foráneos, especialmente franceses e ingleses.

Los grabados franceses referidos a Pamplona evolucionaron de la imagen relacionada con la francesada, a la visión idílica de la ciudad amurallada, vista desde las inmediaciones del curso del río Arga. Dos conocidas litografías dibujadas por Le Jeune y grabadas por Desmaisons, que fueron publicadas en Francia en 1820⁴, reproducen con más o menos corrección sendas vistas exteriores de Pamplona que abarcan el tramo comprendido entre el baluarte de Labrit, a la izquierda, y el de Redín, a la derecha, variando ligeramente de una a otra el punto de vista. En medio de ambas fortificaciones destacan las murallas, el palacio episcopal, las traseras de la catedral y sus inconfundibles torres. En ambas vistas, en las que la seo queda integrada en el carácter amurallado de la plaza, aparecen representadas figuras de pamploneses que pasean, charlan o trabajan en las márgenes del río y que conceden animación a los parajes.

Este mismo carácter amurallado se advierte en otra litografía francesa, cercana a 1823, aunque en esta ocasión el tema se relaciona con el asedio de Pamplona por las tropas del duque de Angulema que vinieron a España en 1823 en auxilio de Fernando VII. El protagonismo de la imagen recae en las maniobras del ejército absolutista que, situado a orillas del río Arga, dispara fuego de artillería y de fusil contra los milicianos liberales, parapetados en la otra margen, a los pies de la ciudad. Ésta se presenta de nuevo como un fortín inexpugnable, cuyas arquitecturas, algunas un tanto fantasiosas –como el tramo que conecta el palacio arzobispal con la catedral–, destacan en altura sobre los muros. Una vez más, las traseras y las torres de la seo cobran un claro protagonismo, concediendo a la urbe un aspecto fortificado y conventual.

Superada la guerra, otros autores extranjeros, venidos a la Península en busca del ideal romántico propio de la época, no exento de sed de aventuras, búsqueda de exotismo y rodeado no pocas veces de notables dosis de excentricidad⁵, plasmaron en grabados una imagen de la capital navarra en la que la catedral se consolidó como punto de referencia. Un grabado inglés de 1824, realizado por W. Westell y E. H. Lecker dejaría constancia de este nuevo gusto romántico en el que la realidad y la fantasía se dan la mano sin miramientos (Fig. 1). Iribarren calificó esta imagen de “absurda”⁶, al mostrarnos una vista de Pamplona, toma-

³ URRICELQUI PACHO, I.J., “Aproximación a un subgénero pictórico: la imagen de Pamplona como ciudad amurallada en los siglos XIX y XX”. Congreso Internacional “Ciudades Amuralladas”. En prensa.

⁴ ADHÉMAR, J. y LETHÉVE, J., *Inventaire du Fonds Français après 1800*, t. VI, Paris, Bibliothèque Nationale, 1953, p. 380.

⁵ CALVO SERRALLER, F., *La imagen romántica de España*, Madrid, Alianza Forma, 1995.

⁶ IRIBARREN, J.M., *Pamplona y los viajeros de otros siglos*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, comentario a la imagen nº 31.

da desde un punto de difícil localización, en la que la ciudad adopta unos aires orientales enfatizados en buena medida tanto por los personajes del primer término, ubicados bajo una pérgola y ataviados dos de ellos con un chacó turco, así como por las altas cumbres en que se han convertido los montes circundantes, que adquieren aquí un aspecto similar a las altas cordilleras asiáticas. A la vista de esta imagen, parece estar uno observando el escenario de alguna de las mil y una noches del clásico relato. No obstante, tal fue el éxito de estos materiales, así como la progresiva aceptación en España de esta imagen fantástica de lo propio, que este grabado fue reproducido en 1841 en el *Semanario Pintoresco Español*, así como en el tomo segundo del libro de Francisco de Paula Mellado, *Recuerdos de un viaje por España*, editado en 1849.

Al margen de esta visión fantasiosa, fue en el período romántico cuando las planchas se interesaron por ingresar en al interior catedralicio, mostrando espacios no plasmados hasta entonces; se dejaba ahora de lado la vista exterior de la catedral, relacionada con la ciudad y el carácter amurallado de ésta. Desde luego, estos materiales no pudieron escapar al gusto por lo melancólico y evocador, si bien se inclinaron por mostrar una imagen más realista. Pocos autores fueron más detenidos en este sentido que el notable paisajista Jenaro Pérez Villaamil que en 1844 visitó la catedral, dedicándole varios apuntes⁷ y, más especialmente, cuatro litografías en su obra *España Artística y Monumental*, dedicadas a la escalera del claustro alto, el pórtico de la Sala Preciosa, la puerta y la nave de la capilla Barbazana, y la puerta de Nuestra Señora del Amparo (Fig. 2). Como se puede apreciar, Pérez Villaamil se interesa por el interior gótico, fiel al gusto medievalista del momento. Desde luego, no elude el pintoresquismo, en especial en la representación de los personajes que deambulan por sus imágenes; sin embargo, insistió en mostrar la realidad arquitectónica de cada espacio, deteniéndose en sus detalles estructurales, escultóricos y ornamentales. Grabadas las dos primeras litografías por Mathieu, y las otras dos por Asselineau⁸, constituyen la mejor aproximación al interior de la catedral de Pamplona realizada en todo el siglo XIX, y son el inicio de un interés por el claustro catedralicio que posteriormente desarrollarían con mayor amplitud artistas locales como Jesús Basiano o Jesús Lasterra, entre otros.

Continuando en el período romántico, el *Semanario Pintoresco Español* volvió a dedicar atención a la catedral a través de dos textos firmados por M. E., aparecidos en 1847. El primero de ellos, publicado en el número de 17 de octubre, incorporó un grabado de la fachada del edificio, firmado por Varela. Más interesantes resultan, sin embargo, los dos grabados que se insertaron en el número siguiente, 24 de octubre, uno firmado por Letre y Redondo, y el otro por Múgica, con los que se volvió a ingresar en el interior del edificio. En el primero, puede verse a cuatro figuras paseando por el inculto jardín del claustro, admirando el solitario y evocador paraje. El otro grabado nos ofrece una vista del interior del claustro, un tanto forzada, concretamente de la zona correspondiente al sepulcro de D. Lionel de Garro y el grupo escultórico de la Adoración de los Reyes Magos, que entonces se encontraban “*mutilados por la injuria del tiempo y de los hom-*

⁷ Tres dibujos a lápiz del pórtico de la sala Preciosa, del interior de la catedral y de la puerta de Nuestra Señora del Amparo, realizados entre el 13 y el 21 de septiembre de 1844. ARIAS ANGLÉS, E., *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid, CSIC, 1986, pp.361-362.

⁸ *Ibidem*, p. 429.

bres”⁹, lugar común éste en los relatos de la época. Ambos grabados, aunque no se detienen en los primores arquitectónicos de ambos espacios, se muestran bastante fieles a la realidad.

La imagen de la catedral de Pamplona en la segunda mitad del siglo XIX: autores foráneos y locales

Esta cercanía a la catedral se mantuvo con el tiempo, aunque también se optó por otros puntos de vista tomados desde el exterior. Uno de los más interesantes es el referido a las traseras de la seo, vista ésta desde la actual ronda del obispo Barbazán hasta el palacio arzobispal. En 1865, apareció en Londres el libro de George Edmund Street *La arquitectura gótica en España*, texto clásico para los estudiosos del arte medieval. En él, si bien no se dudó en calificar la tan vilipendiada fachada de Ventura Rodríguez de “*desdichada composición pagana, en completo desacuerdo con el resto del edificio*”, éste fue considerado, sin embargo, como “*uno de los más sorprendentes y admirables de su época*”. Quizá por ello, a la hora de incluir una imagen, se prefiriera optar por una que tomara como punto de vista un detalle arquitectónico medieval, eligiéndose para ello las traseras del edificio con el crucero, la capilla Barbazana y las dependencias catedralicias. Si bien, como advierte Iribarren, la imagen, firmada por Jewitt, comete el error de no incluir al final de la ronda el palacio arzobispal¹⁰, es clara en cuanto al interés que presenta esta zona tan poco tratada gráficamente hasta el momento.

¿Significa esto que dejaron de representarse vistas generales de la ciudad, con la masa catedralicia destacada sobre el caserío? Nada más alejado de la realidad; es más, puede afirmarse sin género de dudas que éste vendría a ser uno de los puntos de vista esenciales tanto para los grabadores como para los fotógrafos y pintores tanto del último tercio del siglo XIX como, especialmente, de todo el siglo XX, hasta la actualidad. Ya a mediados de la centuria, Aniceto Lagarde, ingeniero de Caminos de la Diputación, dedicó atención a este punto de vista en un magnífico dibujo acuarelado¹¹. En esta imagen, la catedral de Pamplona, “construida” con rigor científico, se convierte en verdadera fortaleza que, desde lo alto de las murallas, otea toda la ribera del río Arga a su paso por la capital navarra. También hacia mediados de siglo puede datarse un óleo conservado en el Archivo Municipal de Pamplona, atribuible a Miguel Sanz y Benito, en el que se nos muestra una vista de la ciudad tomada desde el actual paseo de la Media Luna. Las torres de la catedral se destacan sobre el palacio episcopal, que a su vez sobresale por los muros del baluarte de Labrit. Al fondo se ven las traseras del templo y el fortín de Redín mientras que, en primer término y en un espacio exterior a la muralla, varios personajes disfrutaban del paseo y de la conversación. A los pies de la ciudad, y superando el desnivel existente, el río Arga transcurre por el Molino de Caparrosa y, más al fondo, por el puente de la Magdalena. El monte de Ezkaba y la localidad de Artica, a la izquierda, ofrecen otras tantas referencias visuales.

⁹ M.E., “Semanario Pintoresco Español. La catedral de Pamplona”, *Semanario Pintoresco Español*, 24 de octubre de 1847, p. 339.

¹⁰ IRIBARREN, J.M., Op. Cit., comentario a imagen nº 54.

¹¹ ANDUEZA UNANUA, P., “Vista de Pamplona”, catálogo de la exposición *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005, pp. 252-253.

En 1868, la *Crónica General de España*, de Julio Nombela, incluía en el tomo correspondiente a Navarra un grabado con una vista general de la ciudad en el que el protagonismo de la seo es más que evidente. En plena contienda carlista, la capital navarra adquiriría especial protagonismo en particular entre 1874 y 1875, cuando fue bloqueada por las tropas del pretendiente asentadas en el monte Ezkaba. Fue entonces cuando, gracias a la labor de varios corresponsales gráficos de guerra, donde cobraron un papel destacado los hermanos Aniceto y Nemesio Lagarde, se difundió una imagen heroica de la capital. En algunos de estos materiales, la catedral adquirió pleno protagonismo como parte integrante de la plaza amurallada como se aprecia, por ejemplo, en una vista aparecida en *La Ilustración Española y Americana* (15 de noviembre de 1875 de), realizada a partir de un croquis de Aniceto Lagarde. Por cierto, esta imagen es muy similar a la que ya se ha comentado, si bien en ahora la ribera del Arga aparece más vacía de árboles debido a las talas que se realizaron con el fin de abastecer de madera a la población durante el bloqueo.

No obstante, la catedral no fue únicamente un recurso romántico, evocador y melancólico, o un mero elemento visual caracterizador de la ciudad, sino que también sirvió de escenario para recordar prácticas, no tan lejanas, estrechamente relacionadas con la identidad de la provincia. De este modo, no es casual que en el programa decorativo del Salón del Trono del Palacio de Navarra, realizado en torno a 1860-1861, se incluyera una escena pictórica, debida a Francisco Aznar, en la que se representaba una sesión de las Cortes de Navarra en la Sala Preciosa. Como se sabe, ésta fue la sede de las reuniones de la Diputación del Reino desde finales del siglo XVI hasta comienzos del siglo XIX¹², y su inclusión en dicho programa vino a sustentar la exaltación de la conciencia histórica del Antiguo Reino en el contexto liberal de la época. Por su parte, tras la contienda carlista, y en el marco de los certámenes literarios, científicos y artísticos convocados por el Ayuntamiento de Pamplona en la década de 1880, la catedral de Pamplona pasó a convertirse en escenario de algunos hechos históricos que fueron reivindicados como componentes esenciales de la identidad navarra. Así, en el certamen de 1884, se propuso un tema pictórico que representara “*la entrada en Pamplona de Sancho el Fuerte después de la batalla de las Navas con los trofeos y despojos cogidos por los Navarros al enemigo*”, al que se presentaron dos aspirantes. Uno de ellos, Eustaquio de Zarraoa, localizó significativamente la escena triunfal en los aledaños de la catedral de Pamplona, representando el momento en el que el monarca, montado en un “*brioso corcel*” y seguido por un paje y algunos caballeros y ballesteros, se acercaba a la Catedral, en cuya puerta le aguardaba el Obispo y el clero¹³.

La seo pamplonesa es ya para finales del siglo XIX, bien sea vista desde el exterior, tratada en sus espacios y detalles arquitectónicos, o considerada como escenario ideal de las glorias del pasado, un referente fundamental de la ciudad. Un bello aguafuerte de 1887, debido al inglés A. H. Haig, le dedica plena atención, reproduciendo toda su majestuosidad arquitectónica, como fondo y referencia en una imagen costumbrista en la que una alegre comitiva nupcial transita por el puente de la Magdalena. Si bien es cierto que algunos detalles son imaginados

¹² MARTINENA RUIZ, J.J., *El Palacio de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985, p. 14.

¹³ 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.

—como la casa que aparece en el extremo derecho, el escudo del puente y el detalle, advertido por Iribarren¹⁴, de que el curso del río Arga va en sentido contrario-, la estampa vence por su belleza y, en lo que nos interesa, por el papel indiscutible de la catedral.

Coincidiendo con la puesta en acción de una joven generación de pintores navarros que vendrían a regenerar la actividad artística en la ciudad, la catedral y su entorno adquiriría cada vez un mayor protagonismo. Así lo vemos, por ejemplo, en algunos trabajos de Inocencio García Asarta (Gastiain, Navarra, 1861-Bilbao, 1921), uno de los autores navarros más destacados de este momento. En un pequeño óleo realizado hacia 1890, nos ofrece una vista de la capital navarra tomada desde el actual paseo de la Media Luna, donde el conjunto catedralicio se asoma con destacada presencia sobre la terraza que da al Arga (Fig. 3). Se trata de un capricho pictórico, muy abocetado aunque carente aún del cromatismo más cálido que caracterizaría su pintura a partir de su posterior contacto con París. No obstante, constituye un interesante ejemplo ya que se trata de una de las primeras obras pictóricas conocidas en las que se perpetúa un punto de vista que venía siendo habitual a lo largo de la centuria, relacionando el entorno cercano con la ciudad, e identificando esta casi exclusivamente con la parte de la catedral. El propio García Asarta volvería a ocuparse de ella en 1895, si bien, ahora como telón de fondo de una escena costumbrista en la que un grupo de lavanderas se afanan sonrientes a orillas del río Arga. El perfil de la seo, destacado sobre el lienzo de murallas, resulta inconfundible y ayuda a ubicar espacialmente la escena.

Así pues, la imagen de la catedral era ya para finales del siglo XIX un referente fundamental de la ciudad que, incluso, llegó a participar de cierto carácter identitario de la provincia, tal y como se advierte en una composición que fue incluida en la publicación *Navarra Ilustrada* (1893), cuya aparición queda totalmente vinculada al espíritu de la Gamazada. Dicho trabajo, firmado por Justo Cañas y titulado “Recuerdo de mi tierra”, muestra una composición de varias escenas donde destaca una joven aldeana que porta una herrada sobre la cabeza. A su lado aparecen simbólicamente el capitel del Palacio de los Reyes, en Estella, que representa la lucha de Roldán y Ferragut, y un retrato de Pablo Sarasate, verdadero icono popular de las fiestas. En la parte superior de la composición, se incluye una vista de las traseras de la catedral, imagen que por sí sola sirve para identificar a toda la ciudad y a su población.

La catedral como imagen de Pamplona. Su representación en los carteles de San Fermín

Esta visión de la catedral como referente de toda una provincia y de sus gentes fue también utilizada con referencia a Pamplona y sus habitantes en unos materiales tan conocidos como son los carteles de San Fermín. Cuando el cartel sanferminero contaba a mediados del siglo XIX con un carácter eminentemente taurino, el protagonismo recaía en los toros, toreros, subalternos y detalles ornamentales vinculados a la fiesta —cabezas de toro, caballos, banderillas, picas, capotes, hierros, cintas, etc.—; sin embargo, a medida que la Comisión de

¹⁴ IRIBARREN, J.M., Op. Cit., comentario a la imagen nº 73.

Fomento del Ayuntamiento de Pamplona quiso conceder a estos materiales un mayor “sabor local”, hecho que comienza a documentarse en la década de 1890¹⁵, fue necesario insistir en aquellos elementos configuradores de una imagen de lo propio tanto desde un punto de vista social como espacial. Es en este contexto donde la catedral de Pamplona adquirió cierto protagonismo convirtiéndose en referente del escenario urbano en el que se celebraba la fiesta. Primero lo hizo a través de pequeños detalles, en particular, vistas generales insertadas dentro de la superficie del cartel, compitiendo, a veces con poco éxito, con el farragoso texto u otras imágenes más destacadas, generalmente referidas a la fiesta taurina, tal y como se advierte en el cartel de 1895. El año anterior, Cañas había compuesto para el programa de fiestas de ese año una bella imagen, con una vista general de la capital navarra, donde el volumen de la catedral adquiere pleno significado.

Mayor presencia adquirió la catedral en los carteles de las décadas de 1910 y 1920, en un momento en el que la pintura ya se había posicionado claramente en este sentido, como veremos. Compartiendo protagonismo con el escudo de Pamplona y la matrona del Monumento a los Fueros de Navarra, advertimos las torres catedralicias en el cartel de 1913, diseñado por García Lara. Al año siguiente, León Astruc incorporó una vista similar de la catedral, que recorta sus torres sobre un cielo vespertino, sirviendo de telón de fondo a dos figuras femeninas, una folclórica y otra alegórica, situadas en primer término. En 1917, Javier Ciga, autor del cartel de ese año, realizaba una composición destinada al programa de mano, donde presentaba a un txuntxunero a las afueras de la ciudad, vista ésta del lado de la Rochapea, con la catedral al fondo. Dos años más tarde, Enrique Zubiri (Valcarlos, 1868-Pamplona, 1943), en un cartel de lenguaje simbolista, mostró a una mujer femenina, alegoría de la Fama, a los pies de un pórtico clasicista, extendiendo su mano como para inspirar a la ciudad, que aparece al fondo. Toda ella es un borrón de colores, pero queda identificada por las inconfundibles torres de la fachada, que destacan, un tanto exageradamente, sobre el caserío. Varios años después, en 1926, León Astruc, una vez más, volvería a conceder protagonismo a la fachada de la seo pamplonesa como telón de fondo para una composición a medio camino entre lo folclórico –a través de una cautivadora maja recostada- y lo alegórico –mediante dos figuras, una masculina tañendo un arpa y en actitud de cantar, y otra masculina que porta una antorcha, queriendo iluminar con las artes la fiesta pamplonesa- (Fig. 4). El último cartel de San Fermín en el que aparece representada la catedral de Pamplona fue el de 1944, debido nuevamente a León Astruc, y lo hace flanqueando la imagen de San Fermín, junto a las torres de San Cernin. En este caso, el punto de vista adoptado es el frontal, quedando la fachada de la catedral destacada sobre el caserío de la ciudad, con el monte Ezkaba al fondo. Curiosamente, conviene señalar que éste fue igualmente el último cartel en el que apareció referida la imagen del santo patrón al que están dedicadas las fiestas, que no sería recuperada hasta el cartel de 1992.

Con todo lo dicho, hemos tenido la ocasión de ver cómo la catedral de Pamplona fue evolucionando a lo largo del siglo XIX y en el período de entre siglos de ser un recurso visual en las vistas generales de la ciudad, a ir poco a

¹⁵ 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 de Pamplona, 2006, pp. 41-42.

poco integrándose en el día a día de los habitantes, de sus usos y costumbres. El proceso, iniciado en el papel a través de grabados y dibujos, irá poco a poco confirmándose en la pintura del siglo XX.

La catedral de Pamplona en los paisajistas del cambio de siglo

Entre los artistas nacidos en el último cuarto del siglo XIX y dos primeras décadas del XX, se mantiene e incluso acrecienta el interés por las plasmación del paisaje pamplonés en el que la catedral se convierte en motivo protagonista. En su producción pictórica, la visión romántica o casticista propia de los artistas de anteriores generaciones, da paso a una mayor modernización y puesta al día con la incorporación, en unos casos tímida, en otros decidida, de las influencias procedentes de Francia.

Sin duda, uno de los artistas navarros más estrechamente vinculado a la catedral de Pamplona ha sido Jesús Basiano (Murchante, 1889-Pamplona, 1966), quien nos muestra el templo desde todos sus ángulos y perspectivas, haciéndose presente en numerosas series del pintor¹⁶. No falta en sus incontables vistas de Pamplona que toma desde un lugar de la Magdalena, Rochapea o ripa de Beloso, y muestran la ciudad en la lejanía con la inconfundible silueta de las torres catedralicias; particularmente acertadas son sus composiciones otoñales en las que el cambiante colorido de verdes, ocre, amarillos y rojos componen una verdadera sinfonía cromática en su contraste con los grises, violetas y azules de la catedral. Los alrededores de la catedral con sus murallas circundantes, el Paseo de Ronda y el Redín, o el volumen de la Capilla Barbazana, son también motivo propicio que se concreta en espléndidas ejecuciones captadas en distintos momentos del año, desde la radiante luz primaveral a los ambientes nebulosos y cargados del invierno en los que Basiano demuestra su capacidad para plasmar los efectos plásticos de la nieve con el excepcional manejo de una gama de blancos, grises y azules que transmiten verdadera sensación de frío. En otras ocasiones la catedral forma parte del paseo callejero por la ciudad, captada desde diversas rúas del Casco Viejo pamplonés; en estas vistas más cercanas que con frecuencia se detienen en detalles muy concretos como las torres, las chimeneas o los pináculos catedralicios, Basiano pone de manifiesto su peculiar elección de un encuadre fotográfico al situar en el lienzo sólo un fragmento del espacio que abarca su vista (Fig. 5).

Pero si algo conoce bien Basiano son las dependencias catedralicias, no en vano estableció su estudio en una amplia nave en la zona de los claustros y llegó a ser conocido como “el Pintor de la Catedral” o “Pintor de los Claustros”, descubriendo al público las galerías armoniosas de atrevidas ojivas, las portadas góticas del Amparo o la Preciosa con sus tonos dorados al atardecer, los sepulcros y conjuntos escultóricos que lo jalonan, o los rincones del arcedianato; todo ello queda interpretado magistralmente en numerosos lienzos que evidencian un dominio perfecto del dibujo exigido por las características arquitectónicas del lugar, así como la captación de la luminosidad que resbala por las paredes, se fil-

¹⁶ MURUZÁBAL, J.M., *Basiano, el pintor de Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1989. Catálogo de la Exposición Basiano. *El pintor de Navarra*, Pamplona, Fundación Caja Navarra. Sala de Cultura Castillo de Maya, 2004.

tra por los entramados de las ojivas y se refleja en sus muros ocasionando logrados contrastes. No menos acertadas resultan sus representaciones de las sombrías naves del interior catedralicio en las que nos muestra ámbitos como el trascorro o se detiene en detalles del exorno artístico como la imagen de Santa María la Real, el Cristo de Caparroso o el Calvario de su retablo mayor. Tanto en uno como en otro caso, Basiano capta con una facilidad asombrosa los ambientes precisos, empleando la luz necesaria al momento y al lugar deseado y logrando la plasmación ideal del sosiego interior, la paz y reflexión espiritual que se respira en el conjunto catedralicio, convirtiéndose en iniciador de un tema que creará escuela en la pintura navarra.

Aunque resulta más conocido por su faceta como retratista y pintor de tipos y costumbres, Javier Ciga (Pamplona, 1877-1960) cultivó igualmente el paisaje no sólo como tema independiente sino como fondo de obras de otros géneros, inclinándose por el paisaje rural y en menor medida por el urbano, dejándose seducir en ambos casos por los efectos atmosféricos del impresionismo. Junto a sus vistas panorámicas de París en tonalidades grises realizadas entre 1912 y 1914, Pamplona se convierte en su escenario favorito para la práctica del paisaje urbano, de forma que sus calles y plazas, sus jardines y rincones típicos, asoman con frecuencia en sus lienzos. Y tampoco faltan las panorámicas que ofrecen una amplia perspectiva tomada desde el Seminario con la ripa de Beloso, el río Arga y las huertas de la Magdalena acompañando al volumen de la catedral con la silueta de sus torres¹⁷.

También en la pintura de Gustavo de Maeztu (Vitoria, 1887-Estella, 1947), su predilección por enfrentarse al complejo dilema de la representación humana cede protagonismo en ocasiones al paisaje entendido como algo vivo que palpita al inexorable ritmo del paso del tiempo; su “Vista de la Barbazana y murallas” tomada desde las huertas de la Magdalena, es una buena muestra de la afirmación de su paisaje que combina síntesis y rigor estructural en la amplitud panorámica del encuadre, todo ello bañado por una luz y entonación alegóricas que contribuyen a fundir la figura humana con el ambiente y confieren a la composición carácter épico¹⁸.

Siguiendo la huella artística de los anteriores, Antonio Cabasés (Pamplona, 1900-1983) desarrolló una pintura de paisaje al aire libre en la que los temas pamploneses y los dedicados a la catedral adquieren particular relevancia¹⁹. Es Cabasés pintor de Pamplona, de sus rincones, portales y viejas rúas, y en especial de su silueta amurallada coronada por las torres de la catedral o de San Cernin que representa en numerosas vistas de amplia perspectiva tomadas desde la Rochapea hasta Aranzadi, espacio que definía como “*la Academia de San Fernando de Pamplona*”, por cuanto todos los pintores recalaban en él. En efecto, no resulta difícil imaginarlo colocando en sus ratos libres el caballete al lado de sus admirados Basiano o Lasterra en las proximidades del Arga para compo-

¹⁷ ALEGRÍA GOÑI, C., *El pintor J. Ciga*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1992, pp. 58-61 y 234.

¹⁸ PAREDES GIRALDO, C., *Gustavo de Maeztu*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1995, pp. 212-14.

¹⁹ Así, de los 46 cuadros que componían la exposición antológica celebrada en 1981 en la sala de García Castañón de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 20 títulos recogían temas pamploneses y otros siete de la catedral, es decir, más de la mitad de su producción pictórica. *Catálogo de la Exposición Antonio Cabasés*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1981.

ner paisajes que incorporan la silueta catedralicia; o en los propios claustros, donde llevó a cabo un conjunto de lienzos que muestran los calados de sus ojivas, sus portadas y grupos escultóricos con particular predilección por los sepulcros de los Obispos Garro y Asiáin, sin olvidar las naves del templo con su altar de Caparroso²⁰. En todos ellos evidencia Cabasés gran sensibilidad para plasmar un paisajismo sin estridencias y con aliento poético, caracterizado por el orden y la sencillez de su composición y la suave entonación en una gama de ocres y amarillos, verdes y azulados de la que quedan excluidos colores intensos y contrastes violentos; con todo, la verdadera protagonista de sus cuadros es la luz que en sus diferentes tonalidades matiza con suavidad los volúmenes y confiere a la obra armonía, sensibilidad y elegancia²¹.

Otro artista de esta misma generación es Emilio Sánchez Cayuela “Gutxi” (Pamplona, 1907-1993), quien en su faceta como pintor de caballete abarcó prácticamente todos los géneros, entre ellos el paisaje que ya hace acto de presencia en su escasa producción anterior a 1930, de la que apenas se conservan algunos retratos, bodegones y paisajes de Pamplona y sus alrededores. Destaca entre estos últimos “La Catedral” (1928), una vista de las murallas del Redín y el templo catedralicio en la que “Gutxi” se muestra todavía a la búsqueda de un estilo personal apoyado en el dominio del dibujo, el empleo de una gama cromática reducida y apagada, y la experimentación lumínica plasmada en los contrastes y efectos de claroscuro (Fig. 6). Un punto de vista similar adopta en “Pamplona desde la Magdalena” (1940) y “Murallas del Redín” (1965), obras que al igual que “La Magdalena desde el Seminario” (1963), se muestran mucho más elaboradas técnicamente, construidas con una composición y equilibrio de masas cercanos a la lectura que hace su maestro Daniel Vázquez Díaz de Cézanne. Son paisajes serenos y envolventes en los que bajo un cielo manchado y cruzado de nubes se manifiesta una geografía bien definida a través de la línea y, posteriormente, trabajada en profundidad con una teoría del color tan personal como sensible, ajena a toda estridencia en beneficio de una armonía cromática entre gamas cálidas y frías; una luminosidad especial inunda estas imágenes tan apacibles como espirituales y las envuelve en una atmósfera intemporal²².

Afición hacia la pintura mostró igualmente Miguel Javier Urmeneta (Pamplona, 1915-1988) quien, orientado pictóricamente por José Antonio Eslava, dejó una importante colección de dibujos y acuarelas fundamentalmente de temas taurinos y paisajísticos, obras de ejecución fresca y rápida que tienen el valor de lo sincero. Pintor “*naturalista y modestamente impresionista*”, como a sí mismo se definía²³, muchas de sus acuarelas muestran vistas de la ciudad de Pamplona dominada por la catedral y sus torres desde los consabidos puntos de

²⁰ Así expresaba el crítico Valentín Arteta su predilección por la catedral: “Gran enamorado de nuestra Catedral, le ha dedicado horas a pintar sus interiores tan difíciles de ver, el altar de Caparroso y su Cristo iluminado por la luz de una vidriera. Y sobre todo sus claustros con sus tonos verdosos y ocres, en los que incide la luz a través de los calados de sus ojivas”. ARTETA, V., “Antonio Cabasés, pintor de toda la vida”, *Deia*, 30-X-1981.

²¹ MARTÍN-CRUZ, S. (Dir.), “Antonio Cabasés. Una afición profundamente vivida”, *Pintores Navarros II*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1982, pp. 16-23. MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M., “En el centenario del pintor Antonio Cabasés”, *Pregón Siglo XXI*, nº 16, 2000, pp. 27-30.

²² ORELLA, A. J., “El Museo de Navarra presenta una exposición antológica del pintor Emilio Sánchez Cayuela”, *Diario de Navarra*, 15-9-1991. MARTÍN-CRUZ, S., *Emilio Sánchez Cayuela Gutxi*, Pamplona, Caja Navarra, 2001.

²³ *Diccionario biográfico de los Diputados Forales de Navarra (1931-1984) y de la Secretaría de la Diputación (1834-1984)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, p. 257.

vista en torno al Arga; se trata de obras sueltas y llenas de libertad en las que Urmeneta deja la impronta de una personalidad profundamente lírica, que seducen por su capacidad de emoción transmitida a través de la ligereza del trazo, del color vivo y abundante que rebosa por todas partes, y de una vibración plena de claridad lumínica²⁴.

Pamplona y su catedral en los paisajistas navarros de los años veinte y treinta

Recogemos bajo este apartado a una amplia nómina de pintores nacidos en las décadas veinte y treinta del siglo XX y agrupados en torno a la perduración de una tradición figurativa que en mayor o menor medida se orienta hacia el paisajismo, género que abordan desde planteamientos tan diversos como la concepción naturalista interesada en los valores del impresionismo, el sentimiento vigoroso y temperamental de raíz expresionista, el hiperrealismo casi fotográfico o la interpretación surrealista que se sumerge en el subconsciente y el mundo de los sueños.

Es César Muñoz Sola (Tudela, 1921-Pamplona, 2000) pintor de largo recorrido que luce su portentosa técnica y agudas dotes de observación tanto en el retrato como en la pintura de tipos y en el bodegón; pero es en el paisaje donde alcanza mayor plenitud en una pintura de emoción contenida, apacible serenidad y equilibrio compositivo. Con dibujo seguro y paleta jugosa, repleta de finos matices cromáticos y lumínicos, Muñoz Sola nos invita a contemplar ambientes tan distintos como la reseca naturaleza del descarnado paisaje bardenero, la fértil Mejana, o los brumosos celajes de los ríos navarros cuya húmeda vegetación crece en las riberas y se refleja en sus aguas²⁵. El Arga a su paso por Pamplona se une así al parisino Sena o al romano Tíber en obras como “El Arga”, “Reflejos en el agua”, “La catedral desde el puente de San Pedro” o “Mañana de invierno”; estas dos últimas se convierten en una lección magistral de Muñoz Sola para recrear el ambiente invernal a través de los valores atmosféricos y el empleo de una gama cromática en la que dominan los rosas y malvas, violetas y blancos. Las ramas desnudas de los árboles del primer plano dejan ver al fondo la ciudad en la que destaca el perfil casi etéreo y evanescente de las torres de su catedral²⁶.

Si bien su nombre aparece casi siempre asociado a la producción de carteles y pancartas de las peñas sanfermineras, Pedro-Martín Balda (Pamplona, 1920) cuenta también con una producción de pintura al óleo preferentemente de pequeño formato que practica de forma más intensa tras abandonar su labor cartelística en 1980. Especializado en el paisaje navarro y en particular en el de Pamplona y sus alrededores, su pintura hereda del impresionismo la luz y entonación adecuadas para dotar de encanto a esos rincones castizos de la Vieja Iruña cargados de historia y asociados a sus propias vivencias que convierten su obra en una ver-

²⁴ MARTÍN-CRUZ, S., “Miguel Javier Urmeneta”, *Diario de Navarra*, 3-4-1981. SUESCUN, H., “Miguel Javier Urmeneta y sus acuarelas”, *Diario de Navarra*, 5-4-1981. MARTÍN-CRUZ, S. (Dir.), “Miguel Javier Urmeneta. El pintor de domingo”, *Pintores Navarros II*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1982, pp. 126-133.

²⁵ ZUBIAUR CARREÑO, F.J., “Pintores contemporáneos II”, *El Arte en Navarra*, n° 38, Pamplona, Diario de Navarra, 1995, 595-605.

²⁶ “Muñoz Sola (II)”, *Biblioteca de pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*, vol. XXIV, n° 256, Bilbao, Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1982, pp. 85-104.

dadera crónica de la ciudad. En sus cuidadas composiciones de encuadre fotográfico no faltan las vistas de Pamplona desde sus alrededores, a orillas del Arga, desde las huertas de la Rochapea y capuchinos, o desde Beloso, siempre con la silueta catedralicia perfilándose al fondo sobre su elevada atalaya²⁷.

También hacia la catedral de Pamplona vuelve su mirada en más de una ocasión José María Ascunce (Beasain, 1923-Pamplona, 1991), discípulo de Ciga del que toma la técnica precisa para saber definir con el dibujo la estructura del espacio pictórico, la composición de los elementos y el buen sentido que debe orientar el uso del color. Atraído por el paisaje pamplonés del que evita en todo momento dar una imagen tecnicada, en 1972 obtuvo con su lienzo “Catedral” (1971) (Fig. 7) el Primer Premio en el I Concurso de Pintura “Ciudad de Pamplona, 1972”, convocado por la Comisión de Relaciones y Cultura del Ayuntamiento de Pamplona²⁸. Se trata de una vista de la catedral desde el Seminario y ripa de Beloso con los chopos de la Magdalena orillando el Arga y los montes de la Barranca al fondo, en la que pone de manifiesto sus excepcionales condiciones paisajísticas al sintetizar en el lienzo los generosos empastes del paisaje natural que dan lugar a masas de color trabajadas con un concepto más abstracto y subjetivo, con el dibujo apretado y preciso del paisaje urbano de la catedral y los edificios que la rodean, que muestra la concisión casi de lo geométrico. Contribuye al equilibrio el empleo del color que destina las gamas cálidas a la vegetación del primer plano y las frías al cielo y cadena montañosa del fondo, sirviendo de enlace los tonos dorados de los edificios situados en el plano intermedio. El lienzo se convierte así en un claro ejemplo del especial modo de hacer de Ascunce, a la vez vigoroso en el trazo y sensible y delicado en el contenido²⁹. La minuciosidad y detallismo en el dibujo hacen acto de presencia también en sus vistas del claustro con sus galerías.

Al igual que Ascunce, guipuzcoano de nacimiento y navarro de adopción fue Narciso Rota (San Sebastián, 1926-Pamplona, 2004), quien tras su primer aprendizaje con Montes Iturrioz en Irún desarrollará su vocación pictórica en Pamplona al contacto con Basiano. Amante del impresionismo, plasma el paisaje de los valles norteños de Navarra y los históricos rincones de Pamplona con una pintura bien empastada, ágil y nerviosa, en la que muestra su predilección por los colores violentos y sin matizar, aplicados mediante espátula. Sensibilidad para el color y despreocupación por la forma son los rasgos que definen sus vistas de la catedral en las que adquieren protagonismo las traseras del conjunto catedralicio que pinta en diversas ocasiones. Representativa de su estilo es igualmente su “Vista de la catedral” tomada desde el Seminario en un día de puro invierno, obra de fuerza expresiva que manifiesta un magistral dominio de los porcelanescos rosas, malvas y violetas³⁰.

²⁷ MURUZÁBAL DEL VAL, J.M. y MURUZÁBAL DEL SOLAR, J.M., “Semblanza del artista pamplonés Pedro-Martín Balda”, *Pregón Siglo XXI*, nº 22, 2003, pp. 26-32. AREOPAGITA, C., *Una crónica pintada*, Fondo documental del Museo de Navarra, Dossier Pedro-Martín Balda.

²⁸ Al concurso concurren un total de 41 obras, de los cuales media docena tenían como tema la catedral. El segundo premio correspondió a Juan José Aquerreta con su cuadro “Plaza del Castillo”. “Fallo del concurso de pintura Ciudad de Pamplona”, *La Gaceta del Norte*, 21-12-1972. “Concurso de pintura Ciudad de Pamplona 1972”, *El Pensamiento Navarro*, 21-12-1972. “José María Ascunce, primer premio de pintura Ciudad de Pamplona”, *Diario de Navarra*, 22-12-1972.

²⁹ *Catálogo de la Exposición José María Ascunce (1923-1991)*. Muestra antológica, Pamplona, Museo de Navarra, 1994.

³⁰ MARTÍN-CRUZ, S. (Dir.), “Narciso Rota. El paso desde el mundo artesanal”, *Pintores navarros II*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1982, pp. 118-125. *Catálogo de la Exposición Narciso Rota. Retratos. Paisajes. Esmaltes. Porcelanas*, Pamplona, 1993.

La visión de Pamplona y su catedral no puede faltar en la pintura de Miguel Ángel Echauri (Pamplona, 1927), quien resuelve con la técnica impecable del hiperrealista sus paisajes solitarios y silenciosos, transidos por una luz misteriosa que les confiere hondura y sentido trascendente. Así queda de manifiesto en “Pamplona. Catedral” (1992), vista tomada desde una azotea del Casco Antiguo con la fachada y torres catedralicias, en la que el realismo preciso y certero pone de manifiesto su innegable dominio del dibujo y su capacidad para representar las formas mediante los contrastes de claroscuro y el empleo de una “paleta entonada” reducida a pardos, tierras y ocre. El detalle minucioso, patente en el tratamiento individual de las tejas, en los desconchados de los muros o en la propia arquitectura de la catedral, no impide la ambientación atmosférica perceptible en el humo grisáceo que desprenden las chimeneas o en las difuminadas formas de los montes del fondo, dando como resultado una pintura intimista y melancólica, a medio camino entre imagen real y paisaje mental (Fig. 8).

A la misma generación pertenece Javier Viscarret (Burlada, 1929), cuyos paisajes evolucionan del rigor compositivo y un colorido suave, a una pintura más espontánea dentro de un cromatismo brillante y jugoso en la que la atmósfera y el ambiente que la envuelven actúan como verdaderos protagonistas en su ansia por conseguir apresar toda la riqueza de matices de la naturaleza, y volcar en ella la emoción vital de las tierras de Navarra. Testimonio de este proceso son sus vistas exteriores e interiores de la catedral, en especial su “Claustro de la Catedral. Puerta del Amparo”, en el que “olvida” la precisión del dibujo para dejarse llevar por la pasión del color que parece dotar de vida a las formas arquitectónicas³¹.

Otro de los artistas estrechamente vinculados a la catedral de Pamplona fue Jesús Lasterra (Madrid, 1931-Pamplona, 1994), en quien resulta evidente la influencia de Basiano tanto en el lenguaje formal como en la elección de los temas³². Se siente atraído por las vistas de Pamplona tomadas en los límites mismos de la ciudad, especialmente desde la zona norte que permite contemplar la terraza fluvial del Arga sobre la que se asienta la Vieja Iruña, y desde la Magdalena, los Alemanes o la Rochapea que recogen el curso del río y las huertas de sus veredas, obras que siguen la línea marcada por otros paisajistas navarros y en las que la silueta de la catedral identifica con facilidad la ciudad. Constituyen todas ellas visiones de gran riqueza plástica y cromática captadas en diferentes estaciones y condiciones climatológicas, donde las plasmaciones otoñales con sus ricos contrastes de intenso color resultan las más logradas, si bien se enfrenta también con éxito al paisaje invernal. Las viejas y conocidas rúas pamplonesas fueron igualmente motivo continuo de inspiración para el pintor desde su etapa de formación a principios de los años cincuenta, plasmando con mayor acierto y profusión que ningún otro los bellos rincones del Redín, la Plaza de Capitanía, la Cuesta del Palacio o las calles del casco histórico. En su recorrido urbano Lasterra incluye en numerosas ocasiones el coronamiento de la fachada y torres de la catedral que marcan la perspectiva en profundidad o cierran la sucesión de los tejados y azoteas pamploneses tomados desde una vista en altu-

³¹ MARTÍN-CRUZ, S. (Dir.), “Javier Viscarret Aldasoro. En el camino de la belleza que nos rodea”, *Pintores Navarros III*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1983, pp. 128-135. *Catálogo de la Exposición Javier Viscarret*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1990. *Catálogo de la Exposición Javier Viscarret*, Pamplona, Galería San Antón, 2003, e *ibidem*, 2005.

³² MURUZÁBAL DEL SOLAR, J.M., *El pintor Jesús Lasterra*, Pamplona, Ediciones Fecit, 2004. *Catálogo de la Exposición Jesús Lasterra*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005.

ra.

Pero la catedral de Pamplona se convierte también para Lasterra en motivo central de docenas de cuadros, en muchos casos vista desde las traseras y acompañada del cinturón amurallado del Redín en composiciones cuyo ángulo nos resulta familiar por ser idéntico al empleado por sus colegas. Junto a las anteriores, Lasterra nos muestra el interior de las naves catedralicias durante la celebración del Rosario de los Esclavos, el magnífico claustro gótico con sus portadas y sepulcros, o el arcedianato con sus pináculos y chimeneas, motivos que se repiten una y otra vez para poner de manifiesto que en la catedral Lasterra se curtió como pintor a la vera de Basiano (Fig. 9). Son obras de gran dominio técnico trabajadas en tonos oscuros y profundos tan queridos por el pintor, matizados por una luz que se filtra entre las tracerías y contribuye a crear claroscuros de indudable mérito.

Por la catedral se ha interesado también Ignacio Cía (Pamplona, 1933), pintor aficionado cuya vocación surgió a comienzos de los años cincuenta en la Escuela de Artes y Oficios de la mano del maestro Gerardo Sacristán. Sus paisajes muestran factura impresionista resueltos con valentía de color. Discípulo de Sacristán fue igualmente Arturo Gracia (Pamplona, 1936), quien “comunica” con pincelada vibrante y emocionada los valores del paisaje navarro en sus nieves casi perpetuas, en sus verdes y húmedos valles, o en sus llanadas de oro; y tampoco falta en su pintura honda y vigorosa el paisaje cotidiano de Pamplona con las orillas de su río, las murallas, las casas y sus tejados, y la catedral que el “pintor de la luz” —en definición de Francis Bartolozzi— plasma en vistas lejanas asomando entre los árboles, o en perspectivas inéditas tomadas desde las propias torres catedralicias que sobrevuelan el horizonte de la ciudad³³.

Coetáneo de los anteriores es Salvador Beunza (Pamplona, 1932-2003), formado en la academia del maestro Ciga³⁴ y compartiendo más tarde aventuras pictóricas en Madrid con Julio Martín Caro y Rafael del Real; desde los años sesenta su nombre comienza a brillar en el panorama pictórico navarro, junto al de los grandes maestros como Muñoz Sola, Lasterra o Ascunce. En el conjunto de su escasa realización —apenas unas 120 obras catalogadas— el paisaje ha sido su motivo estético predilecto, en óleos rebosantes de color y sentimiento que comunican cierto sentido expresionista, protagonizados en muchas ocasiones por vistas de la ciudad de Pamplona con el Redín, las antiguas rúas y puertas de la ciudad, o la propia catedral. Precisamente otro conjunto menor lo constituyen sus representaciones de iconografía religiosa, en su mayoría imágenes custodiadas en la seo iruñesa; se trata de obras que se fechan en una etapa inicial, en los años sesenta, y siguen la tradición de artistas como Basiano o Lasterra que también realizaron óleos semejantes³⁵. En contraste con el carácter “inacabado” de sus paisajes acorde con su temperamento especial, muestra Beunza en estas imágenes religiosas una ejecución cuidadosa y un acertado estudio de volúmenes mediante los contrastes de luces y sombras que les confieren un acabado casi escultórico.

Compañero de Salvador Beunza en Madrid fue Julio Martín Caro (Pamplona, 1933-Madrid, 1968), quien en sus primeros años de pintor novel cultiva un pai-

³³ *Catálogo de la Exposición Arturo Gracia, Pamplona*, Caja de Ahorros de Navarra, 2000.

³⁴ ZUBIAUR CARREÑO, F.J., “El maestro Ciga visto por sus discípulos”, *Príncipe de Viana*, n° 237, 2006, pp. 55-65.

³⁵ *Catálogo de la Exposición Homenaje Salvador Beunza (1932-2003)*, Pamplona, Escuela de Arte de Pamplona, 2004.

sajismo de filiación impresionista en escenas marineras o campesinas y conjuntos urbanos ejecutados al óleo con pincelada nerviosa, de ricos empastes y colorido vibrante, en los que en ocasiones se vale de la espátula para aplicar la pasta de los primeros términos. Formalmente emplea un análisis cuidadoso del tono y del color, y una correcta traducción del juego de la luz sobre la superficie de los objetos para lograr obras que huyen de cualquier tentación de pintoresquismo en beneficio de una mayor fuerza expresiva. La mayoría representan rincones del Viejo Pamplona que nos acercan a las calles de San Agustín o Barquilleros, al Paseo de Ronda o a la Plaza del Castillo; y en este recorrido también Martín Caro nos propone una aproximación a la catedral desde una novedosa perspectiva en “Plaza de San José. Pamplona” (1955) (Fig. 10), definida por una hilera de árboles de vigorosos trazos naranjas, rojos y ocres, tras los que se aprecia el crucero de la catedral que asoma a la plaza enmarcado por un potente contrafuerte, con la escalinata de acceso a la puerta de San José y el óculo que corona el conjunto³⁶.

En Madrid coincidió también con los dos anteriores Rafael del Real (Tudela, 1932), artista en continua evolución vital y profesional siempre a la búsqueda de nuevas formas de expresión, cuyos paisajes navarros constituyen una honda expresión personal del mundo inmediato que le rodea, captando en ellos lo esencial de la naturaleza y de su instante luminoso para transmitirnos la realidad tamizada por su particular visión de entender las cosas; visión que en sus lienzos mantiene la herencia impresionista en obras de ágil pincelada, incendiadas de color y reverberaciones luminosas que le otorgan calidez y sensualidad, en tanto que en sus dibujos y bocetos se torna expresionista otorgando mayor protagonismo a una línea nerviosa y agitada. Sus vistas de la Catedral de Pamplona captadas desde el Seminario o Beloso Alto, constituyen un magnífico ejemplo de las diferentes propuestas estéticas de Rafael del Real³⁷.

También la baztanesa Ana Mari Marín (Elizondo, 1933) se acerca a la catedral de Pamplona que somete a su propio temperamento en sus pequeñas y vigorosas acuarelas, auténticas joyas de una producción artística de factura suelta y espontánea. Se trata de visiones de la catedral tomadas desde las huertas de la Magdalena elaboradas por una multitud de pequeños rasgos curvos discontinuos pero concatenados entre sí, a los que la pintora aplica una cuidada gama cromática que equilibra a la perfección los cálidos ocres, naranjas y amarillos con los fríos verdes, azules y violetas. Al fondo, la arquitectura de la catedral que se oculta y a la vez se hace presente entre la vegetación parece no tanto el resultado de la actividad humana como la prolongación del paisaje natural en su fluir de colores puros que otorgan a la obra una innegable carga lírica³⁸.

Concluimos este período con una referencia a la figura de Pedro Manterola (Pamplona, 1936), cuya producción arranca del expresionismo para avanzar por los caminos del simbolismo y surrealismo en su plasmación de un mundo personal que, no exento de cierta ironía, ahonda en lo más profundo del ser humano. Sus figuras y retratos parecen habitar en un tiempo indeterminado y en un mundo

³⁶ CATALÁN, C., *Martín-Caro*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1994, pp. 132, 178 y 380.

³⁷ CAMPOY, A.M., “La luz de Rafael del Real”, ABC, 11-10-1990. PAREDES GIRALDO, C., “Rafael del Real, cuarenta años de pintura”, *Diario de Navarra*, 11-12-1994. *Catálogo de la Exposición del Real. 40 años de pintura*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1994. *Catálogo de la Exposición Dibujos-Bocetos. Del Real*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona y Universidad Pública de Navarra, 1997.

³⁸ *Ana Marín. Su vida, su Baztán y su universo pictórico*, Bilbao, Martín de Retana, Editor, 2003.

entre grotesco y misterioso, fuera de lo consciente; pero en muchas ocasiones el espacio se hace real, por cuanto Manterola dispone a sus personajes sobre un paisaje perfectamente reconocible que no es otro que el de la ciudad de Pamplona dominado por el volumen de la catedral y la silueta de sus torres³⁹.

La nueva percepción de la catedral en los pintores de los años cuarenta y cincuenta

En los años cuarenta y cincuenta nace un conjunto de pintores que protagonizará el panorama de las artes plásticas en la Navarra de la segunda mitad del siglo XX, dando lugar a un período de intensa creatividad y experimentación que abarca prácticamente todos los lenguajes tanto figurativos como abstractos. En este complejo marco mantiene todavía su identidad una densa producción paisajística muy arraigada en nuestra tierra, no en vano gran parte de los nuevos artistas recibieron el magisterio de los antiguos paisajistas en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona; tal circunstancia permite establecer una continuidad en el interés por el paisaje, si bien su interpretación resulta ahora abierta a múltiples posibilidades que contemplan desde el enfoque tradicional hasta su interpretación conceptual o el paisaje entendido como evasión de la realidad.

Como no podía ser de otra forma, la continuidad generacional se hace patente en los dos hijos de Jesús Basiano, Jaime Basiano (Pamplona, 1943) y Javier Basiano (Pamplona, 1946), quienes comparten con su padre –al que acompañaron a pintar desde pequeños– el gusto por el aire libre y la fidelidad visual, además del generoso empaste de color y la luz impresionista. La pintura de Javier nace de una impresión emocional que le lleva a vibrar con intensidad al enfrentarse al paisaje y a gozar manejando la escala de valores tonales para lograr imágenes llenas de frescura y espontaneidad, entre las que no faltan las vistas tanto interiores como exteriores de la catedral. Por su parte, Jaime muestra una mayor serenidad ante la naturaleza de los pueblos y rincones que plasma con mirada personal y sincera; los cálidos otoños de la Navarra oriental o la húmeda vegetación de los paisajes pirenaicos quedan impresos en una obra pura y llena de garra a la que asoma igualmente el paisaje pamplonés con la imagen dominante de la catedral, sin olvidar las numerosas vistas que ha realizado de los claustros catedralicios⁴⁰.

Otro de los nombres vinculados al paisajismo navarro en la segunda mitad de siglo es Joaquín Ilundain Solano (Pamplona, 1945), quien en su período de formación a mediados de los sesenta asimila estilos, técnicas e incluso temas para componer diversas vistas del interior de las naves y claustros catedralicios en la mejor tradición de Basiano y Lasterra, a las que dota no obstante de su propia personalidad entre lírica e imaginativa para lograr bellos efectos. En estas imágenes de la catedral pintadas al natural, vivas y espontáneas, Ilundain pone de manifiesto su capacidad para el dibujo que poco a poco va afirmándose, y su predilección en esta etapa inicial por una gama apagada y terrosa bien empastada en

³⁹ *Catálogo de la Exposición Manterola. Sobre los ángeles*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1993. *Catálogo de la Exposición Pedro Manterola. Exposición retrospectiva*, Pamplona, Museo de Navarra, 1997.

⁴⁰ IRABURU, J.M., “Jaime y Javier Basiano”, *Pregón*, n° 112, 1966. ZUBIAUR CARREÑO, F.J., “El sentimiento del paisaje navarro a través de sus pintores”, pp. 436-37. *Catálogo de la Exposición Jaime Basiano*, Pamplona, Caja Navarra y Ayuntamiento de Pamplona, 2002.

la que dominan los ocre, negro, verde y violeta, ausentes todavía las tonalidades más claras que se incorporarán a su paleta pocos años después en su etapa ibicenca. Son obras que evidencian de forma temprana depuración técnica y gusto por la composición, rasgos que acompañarán al pintor a lo largo de toda su trayectoria.

El interés por los grandes paisajistas navarros sigue vivo también en Juan Carlos Pikabea (Lesaca, 1964), quien abandona momentáneamente el húmedo paisaje natural cuajado de matices de la regata del Baztán-Bidasoa para enfrentarse a la versión urbana del género, en vistas de calles y arquitecturas de las ciudades y pueblos navarros en las que la vegetación cede o comparte protagonismo con las formas arquitectónicas que se escalonan en altura o se abren en perspectiva para acoger el sinuoso trazado de una calle; obras en las que la pincelada suelta que descompone las formas es reemplazada por un estilo más sólido y definido que contribuye a reforzar la permanencia de los volúmenes al estilo del constructivismo cezanniano. Particular predilección muestra por Pamplona, donde se detiene en sus espacios más representativos como la Plaza del Castillo, el Paseo de Sarasate o el Rincón de la Aduana; y un motivo recurrente es la catedral que aborda desde distintos enclaves, asomando su volumen por encima de las construcciones del entramado urbano, dejándose ver al final de la calle Curia en un día lluvioso y gris, o mostrando su erguido perfil desde Capitanía, el Caballo Blanco (Fig. 11) o la ripa de Beloso sobre un manto de vegetación otoñal⁴¹.

Dentro de las corrientes figurativas se inscribe igualmente la figura de Isidro López Murias (Tetuán, 1939), interesado por mostrar retazos de aquellos lugares estrechamente vinculados a su trayectoria vital, ya sea en paisajes rurales fundidos en una deliciosa melodía cromática, ya sea en vistas urbanas centradas fundamentalmente en la reproducción de sus edificios emblemáticos. Artista en su madurez creadora, su concepto del paisaje ha experimentado una evolución sin sobresaltos que parte de la plasmación veraz de la naturaleza con colorido intenso y trazo casi expresionista, para adentrarse en un proceso de simplificación por el que elimina aquellos elementos que considera superfluos hasta quedarse con lo esencial del paisaje; tal labor de síntesis se apoya en el rigor geométrico y en la precisión del dibujo con el objetivo de lograr una obra perfectamente armónica y equilibrada, sensación a la que contribuye igualmente el exquisito tratamiento de una luz diáfana y de una contenida paleta que le sirve para resaltar los planos. La composición se vuelve así más plana, pero no menos rica plásticamente al poder rastrear en ella un conato de descomposición geométrica y de interpenetración cromática que parece retomar el primer cubismo de Picasso y Braque⁴². En esta última etapa en la que el pintor ha encontrado su estilo más personal, se inscriben sus vistas de la catedral de Pamplona, como “La catedral sobre los tejados” (2004), donde Murias vuelve a interpretar con una luminosidad mediterránea la emergente imagen de la fachada y torres catedralicias señoreando los tejados pamploneses y, sobre todo, “Pamplona en otoño” (2001), tomada desde el Seminario con una organización casi reticular configurada por horizontales y

⁴¹ DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A., “Juan Carlos Pikabea Zubiri. La percepción del paisaje navarro”, *Catálogo de la Exposición Juan Carlos Pikabea*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005.

⁴² *Catálogo de la Exposición Isidro López Murias. Pintura*, Palencia, Caja Duero, 2004. *Catálogo de la Exposición Murias*, Madrid, Galería de Arte CC22, 2006.

verticales que encuentran su contrapunto en las formas curvas y redondeadas de la arboleda del plano intermedio; la solidez de la forma y el riguroso concepto del color aplicado con la necesaria entonación constituyen las notas diferenciadoras de esta obra respecto a otras versiones captadas desde la misma perspectiva (Fig. 12).

Carácter de síntesis ofrece asimismo el paisaje de José María Arce (Autol, La Rioja, 1949), elaborado mediante un dibujo seguro que tiende a la simplificación de volúmenes y al equilibrio entre masas para lograr una pintura plana de la que se encuentra ausente la profundidad espacial y aérea; contribuye al carácter racional de sus paisajes el empleo de una luz diáfana que enfría suavemente el colorido casi monocorde y pleno de serenidad. Su manera de hacer se adapta perfectamente a la plasmación del paisaje urbano en planos, como podemos comprobar en sus vistas de la catedral⁴³.

También algunos integrantes de la denominada “Escuela de Pamplona” compartieron su interés por el paisaje al que se acercaron con aires de renovación. La plasmación del paisaje pamplonés llamó la atención de Juan José Aquerreta (Pamplona, 1946) desde sus primeras obras casi infantiles realizadas a comienzos de los sesenta. Se trata de acuarelas o dibujos a lápiz sobre papel en los que recoge de forma rápida distintos apuntes de la ciudad como “Torre de la Barbazana. Catedral de Pamplona” (c.1960-1962), donde Aquerreta plasma con gran precisión de detalle una imagen cercana de la trasera de la catedral desde su ángulo norte que deja a la vista el volumen de la capilla Barbazana, la cabecera y el brazo del crucero parcialmente oculto por las dependencias catedralicias⁴⁴.

Cercano a la figura de Aquerreta se encuentra Pedro Salaberri (Pamplona, 1947), cuya pintura esencialmente paisajista gira en torno a los dos grandes ejes de naturaleza y ciudad. Es Salaberri un pintor que confiesa una enorme fascinación por las ciudades, en cuyos paisajes urbanos de líneas rectas y formas geométricas los edificios tienden al concepto de planimetría, sensación a la que contribuye la aplicación de una delicada gama cromática de tonalidades suaves con las que va estratificando el lienzo, recreando un ambiente diáfano e incontaminado; el resultado es una figuración lírica repleta de evocaciones que se concreta en un mundo mágico y soñado, real e irreal al mismo tiempo, paisajes en los que el artista descubre el misterio de lo cotidiano y la atmósfera de silencio y vacío recuerda la impronta metafísica de las escenas urbanas de Giorgio de Chirico.

Tienen las ciudades de Salaberri una nota en común como es la conexión del artista con todas ellas, ya sea por estar ligadas emocionalmente a su biografía, ya sea por haber sido descubiertas en sus viajes particulares. Especial protagonismo adquiere Pamplona, ciudad-talismán que siempre ha ejercido sobre él una fuerte atracción, no en vano se ha consagrado a pintarla durante décadas tratando de

⁴³ MARTÍN-CRUZ, S., “José María Arce”, *Diario de Navarra*, 14-4-1982; Idem, “Artes plásticas. José María Arce”, *Diario de Navarra*, 18-3-1984.

⁴⁴ ZUZAGA MIRANDA, M., *Juan José Aquerreta. Dibujos, 1961-1994*, Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1994, pp. 18-21 y 141.

⁴⁵ Como significaba I. Aranaz el año 2000, estamos ante un pintor “*que lleva treinta años pintando su ciudad y que todavía no se ha cansado de mirarla y encontrarla hermosa, tan hermosa como para pintarla*”. ARANAZ, I., “El pintor y su ciudad”, *Catálogo de la Exposición en el Museo Gustavo de Maeztu de Estella y en el Pabellón de Mixtos de la Ciudadela de Pamplona*, Pamplona-Estella, 2000. Más recientemente aborda la vinculación del pintor con la ciudad SARRIUGARTE GÓMEZ, I., “Pasión artística y mirada subjetiva ante la ciudad de Pamplona: la obra de Pedro Salaberri”, *VI Congreso de Historia de Navarra. Navarra: memoria e imagen*, Pamplona, Sociedad de Estudios Históricos de Navarra, 2006, pp. 493-505.

desvelar su lado más poético⁴⁵. La ciudad es para el pintor el paisaje de convivencia cotidiana que se encuentra en continuo crecimiento y evolución; de ahí que su pintura pueda entenderse como auténtico testimonio del desarrollo urbano de Pamplona al dirigir su mirada hacia los nuevos barrios e hitos arquitectónicos como el Edificio Singular captado desde la Vuelta del Castillo, el Planetario en Yamaguchi, el Puente de las Oblatas, la moderna arquitectura de los campus universitarios o el nuevo Archivo General tras la intervención de Moneo. Mas no olvida el latido de las calles y rincones de la Vieja Iruña y de su catedral en composiciones que, si bien adoptan los puntos de vista tradicionales, constituyen una verdadera reinención del tema que ejercen en el espectador la fascinación de lo misterioso y atemporal (Fig. 13). Asistimos en ellas a una recreación mental de la catedral a partir de su conocida silueta que en ocasiones nos muestra Salaberri a través del marco de una ventana, de una diapositiva o de secciones y compartimentos, jugando así al mismo tiempo con la idea del “cuadro dentro del cuadro” y con la influencia de la pintura norteamericana⁴⁶.

El silencio, la calma y quietud paisajísticos resultan también perceptibles en Pello Azketa (Pamplona, 1948), quien en los años sesenta llevó a cabo diversos apuntes de los tejados y buhardillas de la ciudad de fino dibujo y perfección brumosa, con el remate de la fachada y las torres de la catedral al fondo. Silenciosos, poéticos y casi místicos resultan igualmente los paisajes de Luis Garrido (Pamplona, 1951) que reflejan los barrios periféricos en su añoranza del campo perdido, como en “Irubide” (1971), donde la arquitectura del nuevo colegio deja ver al fondo la silueta urbana con su catedral⁴⁷.

Capítulo aparte merece la figura de Javier Sagardía (Ituren, 1945), creador de espacios mentales de influencias musicales, quien en su exposición *Reencuentro con la fachada de la Catedral de Pamplona* (Galería Lekune, Pamplona, 1998), representa una y otra vez la fachada diseñada por Ventura Rodríguez, siempre en alzado, en proyección diédrica y sin reconocimiento tácito de la tercera dimensión, si bien introduce sombras que confieren a las paredes toda la plasticidad que les permite el rigor del estilo al que pertenecen. A partir de la racionalidad del riguroso análisis arquitectónico que en ocasiones se mezcla con la subjetividad de una percepción absolutamente personal basada en recuerdos y vivencias, Sagardía elabora distintas versiones con una multiplicidad de intereses que exigen del pintor la demostración de su versatilidad en el manejo de lenguajes formales que abarcan desde el casi pop-art de la trilogía “Construcción, vida, ruina”, al casi hiperrealismo de “Rosetón” o al casi expresionismo abstracto de “A un aforismo”. Una fachada que, al igual que la monetiana catedral de Ruán, no resulta indiferente al ritmo pausado del tiempo y sus frías y rígidas líneas se transforman en cálidas y mullidas manchas de color en “Estaciones. Momentos y elementos”, o que acentúa el misterio surrealista de la máscara que oculta su verdadero rostro y nos contempla desde unos ojos vacíos en “Fachada”. Con tal variedad –señala M. Apezteguía-, Sagardía no hace sino evidenciar, además de una enorme habilidad manual para expresarse en distintos idiomas, una actuali-

⁴⁶ *Catálogo de la Exposición 10 Pintores de la Catedral*, Pamplona, Parroquia de San Miguel, 1994. *Catálogo de la Exposición Pedro Salaberri. Pintura*, Pamplona, Planetario de Pamplona, 2004. *Catálogo de la Exposición Pedro Salaberri. La pintura, desde la emoción*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2006.

⁴⁷ *Catálogo de la Exposición Escuela de Pamplona*, Pamplona, Planetario de Pamplona y Caja de Ahorros de Navarra, 1995.

dad empeñada en introducir el mundo figurativo dentro de los límites de las estéticas actuales, a la vez que nos regala una fachada de la catedral elegante y equilibrada en su reivindicación de unos arquitectos que supieron crear una obra trascendente al tiempo⁴⁸.

Para concluir este apartado, debemos significar que el paisaje pamplonés ha llamado la atención no sólo de los artistas nacidos en Navarra o profesionalmente vinculados a nuestra tierra, sino también la de pintores foráneos que en un momento puntual se han aproximado hasta la capital para buscar inspiración en sus monumentos y calles. Ya a mediados del siglo XX, el interior de la Catedral era plasmado en un lienzo de raingambre costumbrista firmado por el pintor catalán Miguel Gispert Vila. Con posterioridad, puede citarse al madrileño José María Alonso Jalón, cuyos paisajes urbanos destacan por el tratamiento de espacios y perspectivas, así como por su riqueza cromática surgida de una paleta que maneja con dominio y maestría en su equilibrio entre impresionismo y expresionismo. La interpretación que el artista hace de los rincones pamploneses a través de tonalidades subjetivas e interiorizadas tras una aguda observación de la luz, trasciende la realidad, invitándonos a descubrir sensaciones nuevas en ámbitos tantas veces percibidos que contemplamos como si fuera la primera vez. El peculiar punto de vista adoptado que corta o muestra alejado el motivo principal, es uno de los rasgos que caracteriza su serie pamplonesa, patente en composiciones que recogen el Ayuntamiento de la Ciudad, el Palacio de Diputación desde la Avenida de Carlos III, o la catedral que contemplamos en una vista que cierra la perspectiva de la calle Curia.

Digna de mención es también la figura de José Antonio Muñoz Bernardo (Guijuelo, Salamanca, 1958), quien en sus paisajes urbanos de un figurativismo evolucionado, muestra interés por la captación de atmósferas y efectos de perspectiva, en obras en las que adquiere protagonismo la fachada catedralicia que se eleva al cielo entre los tejados pamploneses o se vislumbra al fondo tomada desde la calle Mercaderes. Otros artistas foráneos que recogen vistas de la ciudad en alguna de las cuales aparece la catedral son el extremeño Barroso o el turoense Molés Ballesteros.

Pamplona y su catedral en los pintores del siglo XXI

También en la joven generación de pintores nacidos a partir de los años sesenta se encuentra presente el paisaje pamplonés como fuente de inspiración. Es el caso de Daniel Menéndez Istúriz (Dan Istúriz, París, 1966), paisajista de formación parisina que sobre los cimientos de sus raíces pictóricas construye una personal visión en constante búsqueda y evolución. Retorna con soltura a las enseñanzas del impresionismo a las que con frecuencia aplica técnicas puntillistas para componer una pintura jugosa plena de luz y cromatismo, en paisajes en los que no resulta ajena en ocasiones la huella de Cézanne o Van Gogh. Mas cómodo en la naturaleza que en la ciudad, en el marco incomparable del bosque del Irati que plasma en los meses de primavera y otoño a la hora del amanecer o al atardecer, no desdeña sin embargo los núcleos urbanos, las viejas casas, los puen-

⁴⁸ APEZTEGUÍA, M., "El tiempo en las manos", *Catálogo de la Exposición Javier Sagardía. Reencuentro con la fachada de la Catedral de Pamplona*, Pamplona, Galería Lekune, 1998, pp. 4-6.

tes y las calles semidesiertas con sus silenciosos caminantes, o los parques cuyos bancos constituyen remansos de lectura al caer la tarde. Con especial sensibilidad ha sabido captar el encanto de los rincones de la Pamplona otoñal o invernal que muestran la catedral vista desde la Magdalena y Aranzadi con una luz crepuscular, o desde el Paseo de la Media Luna, tema por el que Istúriz muestra especial predilección y permite contemplar el templo desde una perspectiva más cercana que las vistas tomadas desde el Seminario o Beloso alto⁴⁹.

El paisaje y la ciudad son también los grandes protagonistas de la pintura de Carlos López (Tudela, 1971) en obras muy sugerentes a medio camino entre la figuración y la abstracción. Más identificado con la mancha que con la línea, es en su producción más reciente realizada a partir de 2001 cuando decide introducir como novedad la temática urbana en vistas tomadas desde la lejanía en las que presta atención a las formas, colores y texturas que componen el paisaje de la ciudad en el horizonte; atraído por la arquitectura en sí misma, no se trata necesariamente de ciudades vinculadas al artista por motivos personales, sino de la seducción que ejerce en él el recuerdo emocionado de una imagen que interioriza y aprehende con el fin de darle forma material y sensible. Emplea para ello una técnica mixta con materiales que van marcando la pauta del juego pictórico para crear una sensación a la vez de solidez y evanescencia, como resulta perceptible en “Pamplona” (Fig. 14), una amplia panorámica de la ciudad con la catedral en uno de sus extremos, adoptando un punto de vista clásico que pone de manifiesto el desarrollo urbano de la ciudad en torno al curso fluvial del Arga⁵⁰.

Y la catedral forma parte igualmente de los “detalles” de Fermín Alvira (Pamplona, 1972), en los que trata de adivinar los pequeños secretos de la ciudad mediante la plasmación de sus rincones, en una pintura lírica y silenciosa de entonaciones suaves que evoluciona en la línea de los Aquerreta, Salaberri o Azketa. Aporta Alvira una mirada personal al paisaje pamplonés que se concreta en obras que fijan perfiles y siluetas de su arquitectura, murallas y monumentos recortados sobre un horizonte elevado y desvaído, o en perspectivas más amplias como “Perfil de la ciudad”, en la que las torres de la catedral y San Cernin se funden con la indefinida y ocre vegetación sobre la azulada falda del Perdón y su energía eólica como telón de fondo⁵¹ (Fig. 15).

⁴⁹ MARTÍN-CRUZ, S., “Artes plásticas. Daniel Menéndez”, *Diario de Navarra*, 30-6-1990. MARTÍN-CRUZ, S., “Artes plásticas. Daniel Menéndez”, *Diario de Navarra*, 17-5-1992. *Catálogo de la Exposición Daniel M. Istúriz*, Pamplona, Galería de Arte Dan, 1995. “Entrevista con Dan Istúriz, pintor”, *Diario de Navarra*, 10-12-2005.

⁵⁰ “Un momento de respiro. El pintor tudelano Carlos López expone hasta el 23 de noviembre en la galería de arte de María Forcada”, *Diario de Noticias. Suplemento de la Ribera*, 16-11-2002. *Catálogo de la Exposición Carlos López. Paisajes con alma*, Elizondo, 2006. “Carlos López en Elizondo”, *Diario de Navarra*, 16-8-2006.

⁵¹ *Catálogo de la Exposición Fermín Alvira*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2004.

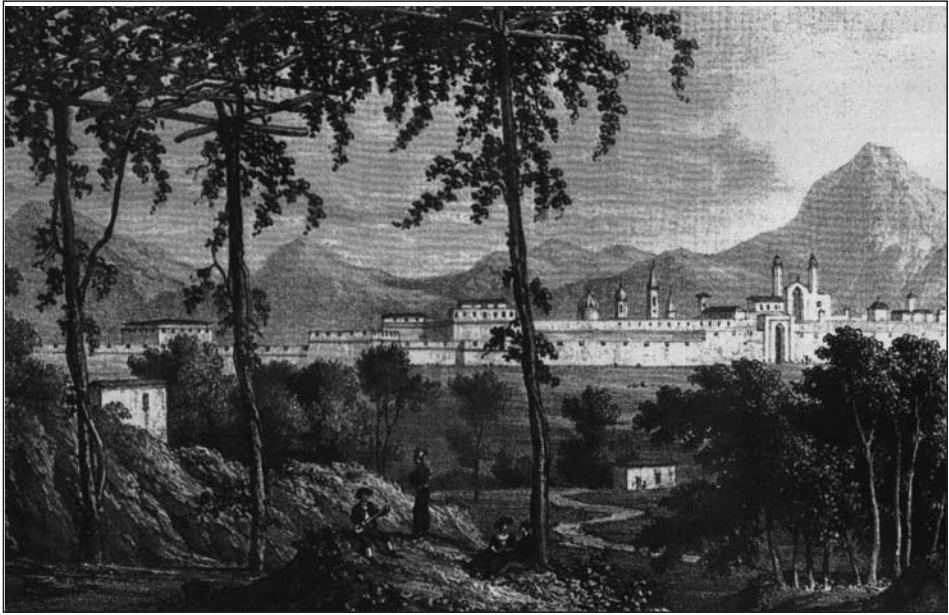


Fig. 1. W. Wstell y E. H. Lecker, “Vista de Pamplona”, 1824.



Fig. 2. Jenaro Pérez Villaamil, “Puerta de Nuestra Señora del Amparo”, 1844.



Fig. 3. "Vista de Pamplona", c.a. 1890.



Fig. 4. Manuel León Astruc, Cartel de San Fermín de 1926.



Fig. 5. Jesús Basiano, "Claustro desde la Catedral", c.a. 1950.

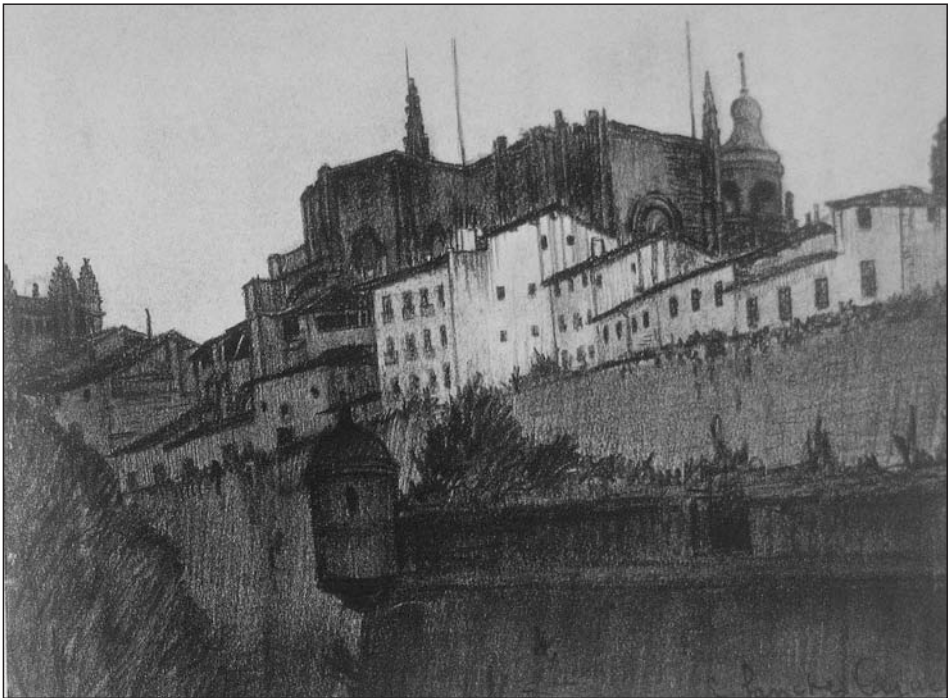


Fig. 6. Emilio Sánchez Cayuela "Gutxi", "La catedral", 1928.

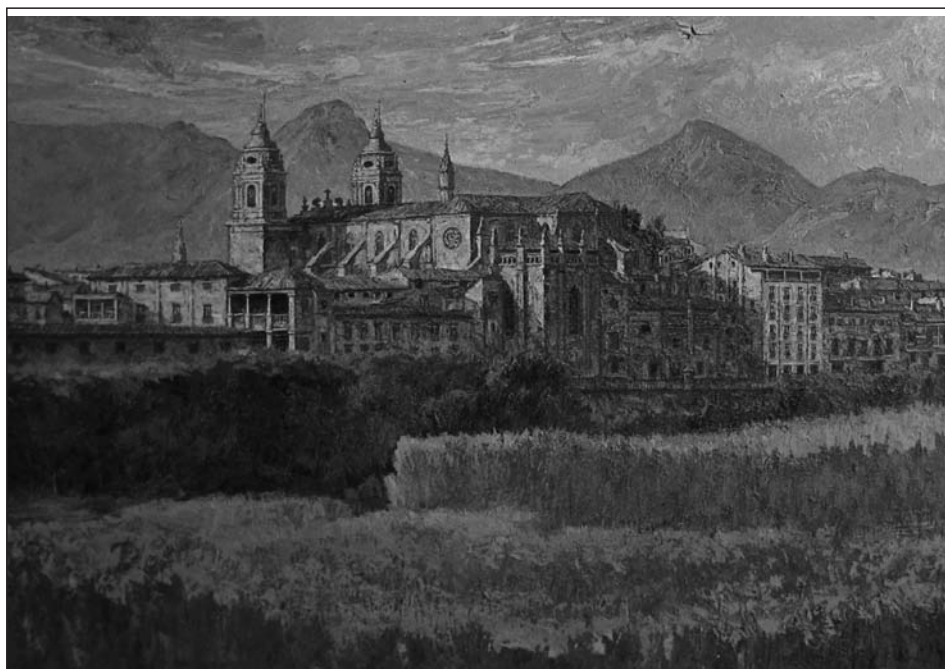


Fig. 7. José María Ascunce, "Catedral", 1971.



Fig. 8. Miguel Ángel Echauri, "Pamplona. Catedral", 1992.



Fig. 9. Jesús Lasterra, “Rosario de los Esclavos”, 1956.



Fig. 10. Julio Martín Caro, “Plaza de San José. Pamplona”, 1955.



Fig. 11. Juan Carlos Pikabea, “Catedral de Pamplona desde el Caballo Blanco”.



Fig. 12. Isidro López Murias, “Pamplona en Otoño”, 2001.



Fig. 13. Pedro Salaberri, "Catedral", 2006.



Fig. 14. Carlos López, "Pamplona".



Fig. 15. Fermín Alvira, "Perfil de ciudad".