

El maestro Ciga visto por sus discípulos¹

FRANCISCO JAVIER ZUBIAUR CARREÑO

En 1914, el estallido de la Primera Guerra Mundial obliga al pintor pamplonés Javier Ciga Echandi (1877-1960) a abandonar París. Establecido en Pamplona, los años posteriores los va a dedicar a la pintura –especialmente retratos por encargo– a la gestión de la funeraria familiar, a su actividad política nacionalista (saldrá elegido Concejal del Ayuntamiento de Pamplona en 1920, 1922 y 1930) y a la enseñanza, actividades que realizará de forma simultánea hasta el comienzo de la Guerra Civil. Es la época de su creatividad más intensa y madura. Coincide también con su matrimonio con Eulalia Ariztia Ibarra (1917) y el nacimiento de sus cuatro hijos².

Pamplona no disponía entonces para formarse como pintor sino de la Escuela de Artes y Oficios, con el apoyo del Ayuntamiento y de la Diputación Foral, donde gracias a su Sección Artística, profesores como Enrique Zubiri y Millán Mendía intentaron preparar a aquellos alumnos interesados en continuar estudios de Bellas Artes con las escasas ayudas oficiales entonces otorgadas³. Estaba claro que la iniciativa de la Escuela no era suficiente, pues se centraba en la demanda industrial y comercial, que era creciente, y por ello

¹ El origen de este artículo se halla en la conferencia pronunciada en la Sala de la Avda. del Ejército 2, de Pamplona, dentro del ciclo “El pintor Ciga y sus discípulos”, organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra, el 18 de mayo de 2005.

² En este periodo manifiesta sus simpatías nacionalistas con su participación en las actividades del Centro Vasco de Pamplona y en el consejo de administración del diario *La Voz de Navarra*. El 14 de noviembre de 1930 se afilia al Partido Nacionalista Vasco y al inicio de la Guerra Civil era Vicepresidente de la Junta Municipal del Partido. Vease ARTETA, V. y ZUBIAUR, F.J., “Nuevos aspectos para comprender la figura de Ciga”, *Príncipe de Viana*, mayo-agosto, 1997, núm. 211, pp. 329-367 (y principalmente las pp. 343-346).

³ En 1895 Enrique Zubiri sucedió a Eduardo Carceller como profesor de Dibujo de Figura y Adorno en la Escuela de Artes y Oficios hasta 1941, siendo el “verdadero eje de la docencia artística del centro durante la primera mitad del siglo XX”. Le sucedieron Miguel Pérez Torres, Gerardo Sacristán y Leocadio Muro Urriza dentro del periodo de vida de Javier Ciga. Vease URRICELQUI PACHO, I. J., *La recuperación de un pintor navarro. Inocencio García Asarta (1861-1921)*. Pamplona, edición del autor, 2002, pp. 65-66.

surgió también la Escuela de los Salesianos en 1927. Como ha señalado Ana Redín, el mayor problema de la Escuela de Artes y Oficios fue que no supo subirse al tren de la renovación tecnológica que un centro de esa naturaleza demandaba al correr de los tiempos⁴. Atrás quedaba la iniciativa educativa particular de Inocencio García Asarta, que resultó breve en el tiempo e intermitente, por sus continuas idas y venidas de Bilbao, ciudad a la que estuvo unido profesionalmente⁵.

Por ello, Javier Ciga, que conocía bien las posibilidades existentes en la ciudad de Pamplona —él mismo había acudido tanto a la Escuela de Artes Oficios como al estudio particular de Asarta—, que tras sus estudios en la Academia de San Fernando había frecuentado las academias parisinas Julian y Grand Chaumière, decidió en 1916 abrir su estudio para la enseñanza de aprendices a pintor, en la calle Navarrería 19, 1º, de su ciudad natal, Pamplona. Por ella pasarán, antes de 1936, futuros pintores de talla como Crispín Martínez (h. 1919); Gerardo Lizarraga, Julio Briñol, Elena Goicoechea y Pedro Lozano de Sotés (que coinciden en los años 1924-1925); y Karle de Garmendía.

Tras los quince meses de encarcelamiento entre 1938 y 1939, acusado de prestar apoyo a evadidos a Francia —algo que nunca pudo probarse— trasladó su estudio al número 9, 2º centro, de la calle Sangüesa, donde atenderá a sus discípulos desde 1940 a 1956, entre ellos a José María Ascunce (1942-1945), Miguel Ángel Echauri (1944-1945), Jesús Lasterra (1950-1953), José Antonio Eslava (1951-1955), Salvador Beúnza, Gloria Ferrer, Pedro Manterola (1950), Isabel Peralta y Javier Suescun, además de al futuro arquitecto Francisco Javier Sarobe (1950-1955), uno de los que empezaron más jóvenes, con trece años.

Ciga también contó, entre sus alumnos, con tres que al paso del tiempo abandonarían los pinceles en favor de la cámara fotográfica: Pedro Irurzun, Nicolás Ardanaz y Félix Aliaga. Y otros dos más serán alumnos de excepción: Pedro María Irujo en la Prisión Provincial de Pamplona, donde ambos compartirán celda, y su contrapartiente José María Apezetxea, que entra en contacto con él en 1940, durante el tiempo en que estuvo recuperándose en Elizondo tras su puesta en libertad, y se mantiene hasta 1947, siempre en el valle de Baztán y durante los veranos⁶. Son innumerables, también, los jóvenes que frecuentarán su estudio y que, más tarde, se orientarán de diversa mane-

⁴ Véase REDÍN ARMAÑANZAS, A. E., “Enseñanza de las artes en Pamplona (1800-1939). La Escuela de Artes y Oficios”, *Primer Encuentro sobre Historia de la Educación en Navarra, 2-3 de noviembre de 2000*. Pamplona, Gobierno de Navarra-Sociedad de Estudios Históricos de Navarra, 2001, pp. 153-163 (y principalmente las pp 160-163).

⁵ Inocencio García Asarta, con la colaboración como profesor de Millán Mendía, abrió su academia particular en la calle San Antón 40, 3º, en octubre de 1907. En 1908 se hallaba a pleno rendimiento, con horario de trabajo de mañana y tarde. Se desconoce cuando se clausuró, aunque su duración debió ser breve debido a los compromisos de trabajo de su fundador. Como espacio formativo —escribe I.J. Urricelqui Pacho— esta academia de pintura y dibujo “venía a complementar la formación impartida en la Escuela de Artes y Oficios y puso en evidencia una constante en buena parte de los artistas navarros del momento, como fue la necesidad de compaginar la actividad artística con la docencia para lograr sobrevivir en un medio que aún mantenía una postura poco permeable”. Véase URRICELQUI PACHO, I. J., *Op. Cit.*, pp. 130-131.

⁶ José María Apezetxea Fagoaga es sobrino de Eulalia Ariztia, esposa del pintor.

ra. Pueden reconocerse algunos de ellos en las fotografías tomadas con ocasión de los diversos homenajes ofrecidos al pintor⁷.

FORMATO Y MÉTODO PEDAGÓGICO DE LA ACADEMIA CIGA

Aunque formalmente no se titulaba “academia”, de hecho funcionaba como una academia libre, una especie de *petit atelier* parisino. En ella volcó Ciga todos sus conocimientos aprendidos al contacto con sus maestros: Eduardo Carceller, Enrique Zubiri, García Asarta, José Moreno Carbonero, José Garnelo, y Jean-Paul Laurens, recibidos en Pamplona, Madrid y París. Estaba capacitado como profesor por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, para entonces, gozaba ya de un currículo avalado por los cinco diplomas de primera clase y una medalla de oro obtenidos en ella y por su admisión en el Salón de Primavera de París en 1914 (con sus *Paysans basques* o *Mercado de Elizondo*). Ciga había viajado por varios países de Europa, amplió estudios en París (en las famosas academias Julian y Grand Chaumière), era lo que para su época podía considerarse “un hombre de mundo”. Por tanto, podía pensarse que ser admitido por Ciga en su estudio era un logro importante y el camino más acertado cara a una formación en las técnicas y una orientación adecuada en el futuro.

Sus alumnos no se organizaban por cursos, sino que estaban mezclados en grupos reducidos que nunca trabajaban por separado, aunque dedicaba atención personalizada a cada uno de ellos según lo necesitase. Atendía las clases en horario de mañana y tarde, ya que algunos alumnos las simultaneaban con estudios en la Escuela de Artes y Oficios (Eslava) o con otros trabajos con que sufragárselas (Ascunce y Beúnza). Hubo épocas intensivas para algunos alumnos, como fue el caso de Jesús Lasterra, que acudía mañana y tarde. Transcurrían en el estudio y sólo excepcionalmente se salía al aire libre, para pintar paisajes y para que el alumno aprendiera a enfrentarse con la naturaleza.

Su método de enseñanza, tal como nos lo han descrito su biógrafa Carmen Alegría⁸ y sus discípulos, seguía varias etapas sucesivas:

- 1º. Aprender a ver la naturaleza para captar las diferencias entre las distintas luces o entre objetos aparentemente iguales.
- 2º. La práctica del dibujo al carboncillo o lápiz sobre modelos de escayola.
- 3º. Pintura al óleo, con representación de bodegones primero, luego de figura (sobre modelos en vivo).

Así evoca Miguel Echauri aquellas jornadas de aprendizaje junto al maestro:

Generalmente Dn. Javier, hacía dibujar a todos los alumnos hasta conseguir que lo hicieran muy bien, o por lo menos dignamente, antes de coger el pincel... Había alumnos que estaban dibujando con carbonilla to-

⁷ Entre otros muchos María Ángeles Aisa, Carmen Aramburu, Luis Araujo, Lolita Argaiz, María Isabel Baleztena, Rosario Castiella, José Miguel Goenaga, María Pilar González, María Teresa Gaztelu, Pilar Iñarra, José Antonio Iriarte, Maximina Iribas, Rosa Mari Lorea, Pilar Mateo, Germán Rodríguez, Rodríguez Ginés, Marichu Sagüés, Víctor Manuel Sarobe, Lourdes Unzu, Mariajo Vivanco etc.

⁸ Véase ALEGRÍA GOÑI, C. *El pintor J. Ciga*, Pamplona, CAMP, 1992, pp. 73-74.

do el año o más, y mi asombro fue muy grande y de una gran emoción y satisfacción, cuando me dijo: “Miguel, dibuja con el carbón esa cabeza clásica de yeso”. La dibujé con toda mi capacidad puesta al límite, con las sombras muy marcadas (como ahora) y un terminado de la manera que a mí me gustaba. A Ciga también debió de gustarle mucho, porque lo puso como ejemplo a los demás alumnos, y en ese momento me dijo: mañana trae la paleta, pinturas y pinceles. Me sentí muy bien y yo creo que también él, porque puso el caballete mío muy cercano al de Ascunce. Son cosas que se quedan grabadas.

Con la pintura fue muy poco pesado. El sistema era, después de lo primario, como colocación del material en la paleta, forma de usarlo etc., decir lo que debíamos pintar. Algún objeto que tenía en la clase, a veces algún cuadrito de él que traía. Generalmente, cosas sencillas. Un caserío vasco, o cosas de ese orden. Te dejaba hacer [durante] toda la clase y luego, si encontraba algún error grande, te hacía levantar, se sentaba él y con una seguridad grande, lo tocaba a su manera y veías con claridad en que te habías equivocado. Y con un poco de pena, porque había estropeado tu cuadro, tratabas que no se notaran luego los toques que el maestro había dejado claramente. Y así todo el año⁹.

La actitud del maestro consistía en:

- A. Dejar libertad de expresión al alumno, aunque con sujeción al realismo en un sentido amplio, sin coartar las posibilidades interpretativas del natural. No se trataba de copiar sin más sino de interpretar el modelo¹⁰. Permitía un grado mayor de libertad conforme el alumno iba dominando la técnica.
- B. Empleaba la técnica de la corrección directa cuando el alumno no tenía la preparación suficiente, explicando lo que era necesario rectificar, haciéndole ver las diferencias entre el natural y la obra resultante; cuando el alumno tenía cierta soltura la corrección era más bien verbal. Cada uno era aconsejado y orientado individualmente.
- C. Hacía hincapié en el valor de la línea y del color para captar la luz.
- D. El método se completaba con la conversación entre profesor y alumno: en ella se hablaba sobre Arte, sobre la dedicación en exclusiva a la pintura para llegar a ser un buen pintor, sobre la conveniencia de adquirir una cultura, todo ello mezclado con otros temas más intrascendentes.

Como puede suponerse, las clases que Pedro María Irujo recibió de Ciga en la Prisión de Pamplona, fueron peculiares, al carecer del espacio, libertad y medios necesarios para la ejecución artística, con el ánimo dispuesto como se requería.

Lo explica Irujo de esta manera:

Me ponía sus piernas de una manera y me decía ¡ala! ¡dibújamelas!". Las clases eran en vivo, no ejercicios de yeso, de tal modo que llegué a pin-

⁹ Declaraciones del pintor al autor en Pamplona el 30 de noviembre de 2003.

¹⁰ Según Pedro Manterola casi siempre se trataba de un viejo de la Casa de Misericordia –un tal Jaurrieta– “que soportaba impertérrito las penetrantes miradas de un montón de chicos y chicas, entre los que paseaba Don Javier señalando, corrigiendo aquí y allá, hasta terminar por pintarse los cuadros de todos”. Véase MANTEROLA [Pedro]. “Miguel Echauri, un pintor pamplonés que da la vuelta al mundo”, *Diario de Navarra*, Pamplona, martes 10 de enero de 1967.

tar sus pantorrillas. En cierta ocasión le hice un dibujo dormido y tumbado, y su juicio fue: "ese no soy yo, ese está muerto". Tengo un cuaderno entero de dibujos. Algunos retratos de mérito; a mí me hizo dos, uno en negro y otro en sepia, y otros a compañeros de cárcel. No llegó a pintar nunca al óleo, porque era una cosa muy complicada el hacerlo. Aproveché bien el tiempo y aprendí a dibujar con normas no muy académicas, pero sí tirando algo a academias¹¹.

El *atelier* donde José María Apezetxea recibió clases del maestro fue uno improvisado en su casa Etxenikenea de Elizondo –conocida como Fonda Ariztia–, por el verano, desde 1940 a 1947. Añade el pintor de Erratzu:

Aunque yo tenía cierta facilidad para el dibujo, mis conocimientos sobre el color eran nulos. Fue en este campo donde recibí la mayor ayuda. Me enseñó a mezclar los colores insistiendo mucho en que estos fueran limpios. No aceptaba que los colores se “embarraran”.

Pasé aquel primer verano pintando bodegones. Le daba mucha importancia al estudio de las calidades de los diferentes elementos que lo componían, generalmente productos de la huerta de mis tíos.

En el verano del año 41, aparte de los bodegones, me puso a pintar las cabezas de los modelos que posaban para él.

Los y las modelos provenían de la Fundación Iriarte conocida con el nombre de Misericordia. Eran, generalmente, personas golpeadas por la vida y que habían encontrado un puerto seguro donde terminar sus días.

Javier Ciga congeniaba rápidamente con sus modelos que terminaban contándole todas las peripecias que habían vivido. Esto hacía que los modelos posaran con toda naturalidad. Cuando terminaba la sesión, mi tía les servía unos “bustis” (rodajas de pan pasadas por la salsa de un guisado) con un trago de vino.

Era frecuente oírle tararear pu... pu... pu..., o la variante po.. po... po... con el sonido que se produce inflando de aire los mofletes y expulsándolo a través de unos labios apretados. La melodía preferida era “Los remeros del Volga”. Señal de que la cosa marchaba¹².

Esta actitud del maestro también es observada por José Antonio Eslava, que aún lo recuerda “vestido con una sempiterna bata gris, fumando a escondidas de los alumnos. En su estudio copiábamos la *Venus de Milo* en escayola y bodegones del natural con cerezas, un conejo etc. –que luego se rifaban entre los asistentes– con el fin de estudiar la luz, la sombra y el color. Otras veces tomaba una cebolla –la “perla de la huerta” que llamaba, por sus irisaciones que contenían gamas de color sutiles–. Pintaba silbando la *Marcha Triunfal de Aída*, e imitaba genialmente las trompas. Yo también he procurado después que en las clases de mi academia hubiera ese estado de gracia, de buen quehacer, de ensimismamiento, que reinaba en las de Don Javier”¹³. Lolita Argaiz añade que “enseñaba siempre con desbordante simpatía”¹⁴.

¹¹ IRUJO. P. M., “Hoy hace 100 años que nació Javier Ciga Echandi”, *Egin*, Hernani, 25 de noviembre de 1978, p. 17.

¹² Carta dirigida por José Mari Apezetxea al autor en mayo de 2005.

¹³ Conversación mantenida con el autor en su estudio el 10 de mayo de 2005.

¹⁴ Véase ALEGRÍA GOÑI, C., *Op. Cit.*, p. 73.

En parecidos términos perfila Francisco Javier Sarobe al profesor:

Siempre llevaba puesta la boina, fumaba cigarros que él mismo liaba y antes de corregir nuestras obras, tomaba nuestro pincel y se lo restregaba en el pecho de la bata para limpiarlo. Estas operaciones las hacía siempre tarareando. Traía los productos de cada temporada para componer los bodegones que luego teníamos que representar: en época de pasa era una paloma, que la colgaba de un hilo para que nosotros la pintáramos; en mayo las lilas o las rosas (de ellas las amarillas eran las que más le gustaban). Hacía posar a alguno de sus alumnos para que todos los demás, y él mismo, lo retrataran. Recuerdo que el que me hizo a mí D. Javier, cuando me tocó posar, no llegó a firmarlo, en cambio Jesús Lasterra lo firmó con bolígrafo. En ocasiones trajo al viejo de largas barbas que luego posaría a menudo para Muñoz Sola, que era un excombatiente de la guerra de Cuba. Me acuerdo que, rememorando sus hazañas, decía: “galé el machete y le hice una cortá”¹⁵. Este tipo de representaciones me vino muy bien cuando, ya en Madrid, estudiando Arquitectura, me acercaba al Círculo de Bellas Artes para realizar dibujos de ocho minutos de modelos desnudos. Salíamos al campo o la ciudad para pintar, incluso con nieve y lluvia, más de una vez regresé a casa con el cuadro mojado. Íbamos al arcedianato o al claustro de la catedral, representamos el Redín nevado, una tormenta por Orcoyen y temas así, que resolvíamos en forma entre realista e impresionista. Yo tenía una facilidad para pintar la luz con cadmios y verdes. En casa de Ciga también solíamos copiar sus cuadros, apuntes de París o sus tipos característicos con pipa. Yo recibía sus clases de 1 a 2 de la tarde, cuando salía del colegio. Recuerdo que sobre las 8 de la tarde solíamos coincidir los alumnos de Ciga en la tienda de marcos de Anastasio Martínez, de la calle Estafeta, hoy de Amado Mendoza. Estaba cerca de la Galería Egui, donde hice mi primera exposición, seguida de otra con Basiano en el Bar Noé, en 1955¹⁶. Ciga era un “tertuliador”, nos contaba en clase su vida y milagros, excluida la política. Nos contó que, cuando estuvo en París, le daba a Degas 1 franco 20 céntimos diarios para que comiese. D. Javier quería convencerme para que me hiciese pintor de mayor y marchara a París. Eran tiempos muy bonitos, entre nosotros no existía ambición alguna por competir, nos movía únicamente la ilusión¹⁷.

CÓMO HAN VISTO SUS DISCÍPULOS A CIGA

Ya hemos visto que Ciga era un hombre comunicativo y cercano, que se sentía agradecido por la compañía y cualquier ayuda mientras pintaba –Ana

¹⁵ Galé por “tiré de”.

¹⁶ La Galería Egui estaba a la vuelta de la esquina, en la calle Mercaderes. Abierta como extensión del negocio de enmarcado y material pictórico de las hermanas Garde en 1951, se cerró en la temporada 1984-1985. Caso parecido fue el del local de Anastasio Martínez, lugar de tertulias artísticas –su propietario era amigo personal del pintor Gustavo de Maeztu y él fue el primero en inaugurar este espacio como sala ocasional de exposiciones en octubre de 1941 (en diciembre le tocaría hacerlo a Ciga). En cambio, el Bar Noé, de la calle Comedias, aún existe. Véase FARO, P. “Historia y estructura de la exhibición artística en Pamplona (1940-1955)”, en *Primer Congreso General de Historia de Navarra. 6. Comunicaciones. Historia del Arte*, revista *Príncipe de Viana*, Anejo 11, 1988, pp. 129-138 (especialmente las pp. 133-135).

¹⁷ Conversación mantenida con el autor en Pamplona el 17 de mayo de 2005.

Marín recuerda haberle limpiado sus pinceles en un asca cercana a su casa en Elizondo, y mientras hablaba con él, sentir el despertar de la admiración¹⁸.

Todos sus discípulos le tuvieron por paciente y bondadoso. Era un hombre de cualidades excepcionales: bueno, religioso, honrado, recto, coherente en su comportamiento e ideas, algo ingenuo para algunos. Para Irujo fue, en la prisión “compañero de celda, amigo, profesor y modelo, tuve con él una relación paterno filial”¹⁹.

Mis informantes no logran separar en la persona de Ciga el hombre del artista. Eslava opina que:

Ciga era consecuente con su época y estilo, y pese a que en París logró cenar un día con Cézanne no me parece que se le llegó a pegar su modernidad. No fue un hombre de imaginación sino muy sujeto a la realidad, que plasmaba con técnica muy segura. En cambio derrochó sus facultades al reflejar con detallismo sus escenas costumbristas, donde se entretuvo demasiado destacando aspectos accesorios, como sucede en *El Viático en Baztán*. Ciga se adscribe a la escuela velazqueña de Eugenio Hermoso, López Mezquita, Chicharro y otros, que naufragaron en lo narrativo derivando a lo folklórico. Para Ciga el summum era Velázquez.

A mi modo de ver, lo mejor de Ciga eran sus retratos de valor humano. Hay en ellos parquedad de medios y una excelente observación del personaje. En ellos no interpretaba, era taxativo, se aferraba a la realidad. En cambio, en sus cuadros de costumbres, a los que me he referido, esquematizaba. Así, por ejemplo, al pintar las mujeres enlutadas del *Viático* no pintaba “mujeres” sino las costumbres de Baztán.

Recuerdo que Jesús Lasterra, cuando me llevó al estudio de Ciga, me dijo: “Ya verás, estarás dos años haciendo cabezas”. Pero yo, que ya llevaba un tiempo recibiendo clases de Gerardo Sacristán en la Escuela de Artes y Oficios, le pinté a Don Javier a los tres días un retrato de mi madre que, cuando lo vio, como respuesta, me dio un abrazo. Ése era Ciga, un hombre, además de bueno, muy natural, decía y hacía lo que pensaba²⁰.

José María Ascunce fue un discípulo especialmente querido por Ciga, quizá debido al tesón que ponía en aprender. De origen humilde, huérfano de padre, con apenas unos rudimentos de dibujo aprendidos en la Escuela de Artes y Oficios de Beasain, trasplantado a un pueblo de la cuenca de Pamplona –Astrain–, Ascunce entró en contacto con su futuro maestro gracias a la intermediación del veterinario de esta pequeña localidad, quien al presentárselo un día, dijo a la vista del muchacho aquella frase ya célebre de: “¡hombre!, o sea que... ¡pintor y aldeano!”²¹, parodiando posiblemente –pues Ciga era un melómano– el título de una obra del compositor austriaco Franz Von Suppé: la obertura *Poeta y aldeano*, compuesta en 1846.

Todos los días recorría en bicicleta los 15 km que separan este pueblo de Pamplona para asistir a su estudio después de trabajar por la mañana en un taller. El mismo Echauri –que coincidió en las clases con Ascunce allá por

¹⁸ Conversación mantenida con el autor el 1 de abril de 2005.

¹⁹ IRUJO, P. M., Op. Cit., p. 17.

²⁰ Conversación mantenida con el autor en su estudio el 10 de mayo de 2005.

²¹ Referencia tomada de la entrevista de Julia Briñol al pintor bajo el título de *Autorretrato, José María Ascunce*, emitida por la televisión en Canal 4, Navarra, en 1990.

1944– confiesa que al verle hacer ese esfuerzo diario, hiciera el tiempo que hiciese, “empecé a darme cuenta de la seriedad de la consideración con que podía uno dedicarse al arte de pintar. Eso me quedó grabado y al mismo tiempo sirvió de motivación para mis clases”²².

LA HERENCIA DEL MAESTRO

La herencia del maestro recibida por sus discípulos fue de naturaleza doble: humana y formativa.

Desde el primer punto de vista, Ciga demostró una vez más su honestidad en la forma en que hablaba a los padres de sus alumnos, y a ellos mismos, sobre su futuro.

“Aquí no tienes nada que hacer ya”, le dijo en 1945 a su discípulo Ascunce; “si quieres seguir desarrollándote, tendrás que marcharte...”; y en otra entrevista remarca el entonces joven pintor: “... pero como él me dijo eso... pues yo me decidí”. “Cabe suponer, pues, que Ciga apoyó el proceso que condujo a mi padre –declara Amaya Ascunce– a obtener la beca que necesitaba para seguir estudiando en Madrid (aunque, en concreto, no fue Ciga, sino el párroco de Astrain don Vicente Azcona quien llevó el “caso” de mi padre al Conde de Rodezno, vicepresidente de la Diputación, con el fin de que le dieran la ayuda económica sin la cual no le era posible dejar Navarra para seguir estudiando). No sé si Ciga habría sido consultado expresamente –continúa–, pero seguro que él habría ayudado a mi padre en la medida de sus posibilidades, o al menos le habría ayudado a escoger y preparar los cuadros que tuvo que presentar a las autoridades en apoyo de la solicitud. Finalmente, hubo beca, una “beca extraordinaria”, por un año, para preparar el examen de ingreso a San Fernando (digo “extraordinaria” porque se creó expresamente para él; la instituida la tenía entonces César Muñoz Sola, a quien todavía le faltaba un año para terminar)”²³. Pues Ciga, en efecto, solía preparar para el examen de ingreso en la Academia de San Fernando y en su antecesora la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, a quienes se decidían a dar el salto a Madrid animados por él.

Este proceder, de usar su influencia y prestigio para empujar a sus discípulos, fue una constante en el pintor pamplonés: así lo hizo con los que apuntaron aptitudes, que, luego, una vez abiertos los horizontes, ampliaron su formación en París o Roma. Y les recomendaba San Fernando, y no otra escuela, seguramente por la tradición académica de la misma y, más aún, por la oportunidad de aprender ante el Museo del Prado sobre los lienzos de los pintores admirados por él: Zurbarán, Velázquez y Goya.

Coinciden todos sus discípulos en afirmar que Ciga les aportó un bagaje técnico necesario para su futura profesión. “La enseñanza de la técnica –dirá José María Ascunce– es un vehículo imprescindible para la expresión de la sensibilidad”²⁴. Miguel Echauri reconocerá que a Ciga debe el “abecedario”

²² Declaración del pintor al autor el 30 de noviembre de 2003.

²³ Mensaje electrónico de Amaya Ascunce al autor en mayo de 2005.

²⁴ A Pedro O. Costa, en “José María Ascunce en la Sala de la Caja de Ahorros Municipal. “Los premios son nocivos cuando mediatizan la sinceridad”, *El Pensamiento Navarro*, Pamplona, 6 de abril de 1963, p. 10.

básico de un aprendiz²⁵. También el vigor en la ejecución durante el proceso de pintado y el no ver más de lo necesario²⁶.

¿Cómo puedes resumir la influencia que pudo tener Ciga sobre ti en lo humano?, pregunto a José Antonio Eslava, y me responde:

Él me enseñó a sentir la pintura como un campo de verdades (mientras que para Crispín era un campo de ética y para Sacristán de resoluciones), contactaba con lo verdadero, en donde fundaba la representación, y, por otra parte, me demostró lo importante que es dominar la técnica”. Su lección de que “ante un problema sobran las explicaciones, hay que visualizarlo y plasmar las formas con una cortísima gama de color”, me ha servido para toda la vida. También, añade: “Una práctica que yo he tomado de él es la pintura en pequeñas tablitas o cartones inspirándome en el proceder de sus apuntes de París²⁷.

Francisco Javier Sarobe trae a la memoria una máxima suya:

“Para desdibujar hay que saber dibujar mucho”. Yo le debo, en primer lugar, el oficio de pintor, algo imprescindible y que hoy se ha perdido en gran manera; y en segundo lugar, el cariño al arte, pues era su profunda humanidad la que te acercaba a él. Por eso Ciga resultaba entrañable. Hasta tal punto le admiraba que con mis primeras 600 pesetas que tuve por vender al Ayuntamiento un cuadrito del callejón del Gas le compré un “doble cero” que tenía del *Bois de Boulogne*²⁸.

Puede, también, que otra característica del maestro –su laboriosidad– calase en sus discípulos, a pesar de que ninguno la haya destacado, quizás por considerarla implícita a su personalidad. Una laboriosidad que no desdeñó la formación de los jóvenes, pese a que bastantes de ellos no traspasarían la categoría de aficionados. Otros, por el contrario, sí lo harían, orientándose bastantes de ellos hacia la docencia, como su maestro.

De todos sus discípulos, en quien dejó unas huellas más evidentes fue en Pedro Lozano de Sotés. Su nieto y biógrafo, Pedro Luis Lozano Úriz, cifra estas influencias en:

A. “La valoración de la pintura de caballete, que para Pedro, siguiendo el ejemplo de Ciga, era el ámbito más importante para un artista-pintor. Pedro se definía a si mismo como “pintor-pintor” y ese era el trabajo que más valoraba, a pesar de que sus ocupaciones le llevaron a trabajar en muchos otros campos, incluso con mayor intensidad, como la escenografía, la pintura mural y la ilustración gráfica.

B. El gusto por el realismo de corte classicista y con un fuerte sentido popular, en especial a la hora de retratar espacios rurales (fundamentalmente pueblos y caseríos, más que paisajes), y de recoger también la cultura y costumbres de estos entornos rurales. Todo dentro del costumbrismo dominante a comienzos de siglo XX que la generación de Pedro conti-

²⁵ B. “Echauri pintor”, *Lecároz*, Número indeterminado de 1967.

²⁶ El 30 de noviembre de 2003, Miguel Echauri reconoce ante el autor que el acudir a aquellas clases le supuso bastante en sus conocimientos pictóricos y razonamientos posteriores sobre la manera de entender la pintura.

²⁷ Manifestaciones recogidas por el autor en su estudio el 10 de mayo de 2005.

²⁸ Conversación mantenida en Pamplona el 17 de mayo de 2005. “Doble cero”: formato similar al octavo.

nuó, con ciertos toques personales, según cada caso. (En Pedro hay un sentido escenográfico, y un toque expresionista, por ejemplo).

C. Relacionado con este interés se define en la obra de Pedro una ideología pro-navarra, y pro-folklore, costumbrismo dominado en gran medida por el sustrato vasco de la zona norte de Navarra. El conocido nacionalismo político de Ciga influye seguramente también en Pedro, aunque él no llega a militar en ningún partido ni toma una postura política clara (de hecho se adapta mucho a las circunstancias en las que vive). Pedro sí que se siente vasco-navarro, orgulloso de su tierra y de sus costumbres y ligado con las posturas nacionalistas (recordarás que Pedro usa dos pseudónimos en euskera: *Kaixo* en sus primeros años, e *Izarra* durante la Guerra Civil).

D. Una faceta que realmente le liga a Ciga son los carteles de San Fermín. Para Pedro son un verdadero motivo de orgullo e interés. Participa en un gran número de concursos y obtiene así el récord de premios superando, incluso a su maestro. Ciga alcanzó un total de seis primeros premios y Pedro siete (1941, 1942, 1946, 1950, 1954, 1961 y 1974). Son los dos máximos exponentes de este género en Pamplona, el resto de autores les siguen muy por detrás.

E. Mas una faceta en la que no le influye su maestro es en el interés por el retrato, pues Pedro apenas realiza retratos e incluso en sus cuadros muchos rostros están en realidad realizados por Francis Bartolozzi, su mujer, mi abuela²⁹.

Así, no es de extrañar que para Pedro Lozano de Sotés, Javier Ciga fuera un “artista extraordinario, un pintor completo único”³⁰.

A Crispín Martínez y Julio Briñol quizás les despertara su común maestro el gusto por la figura. Figura centrada en el retrato de Crispín y el tipo popular en el segundo.

Es curioso comprobar que cualidades del buen pintor como saber seleccionar el espacio a representar, componer sus elementos dentro de él y establecer la gradación de los planos en función de la luz existente constituyen las características predominantes en dos discípulos de Ciga que abandonaron los pinceles para “pintar” con la cámara fotográfica, como fue el caso de Nicolás Ardanaz y de Pedro Irurzun, que hicieron suyos géneros y temas caros al maestro: el paisaje, el bodegón, el costumbrismo rural y urbano, los tipos populares y, en concreto, el retrato en el primero. Género éste del retrato en que se especializó Irurzun, alcanzando niveles parejos a Ciga pero sobre el nitrato de celulosa, con la ayuda de un claroscuro tan sobrio y elegante como el alcanzado por su padre artístico.

Por el contrario, Manterola declara no haber recibido influjos artísticos de Ciga³¹, y otros pintores como Lasterra y Echauri se distancian pronto de la manera de pintar de su maestro. Por ejemplo, tras unas primeras pinturas de flores y paisajitos Lasterra se decanta por la veta brava del paisaje de Basiano, del que llega a tomar incluso los temas. Así lo explica su biógrafo José María Muruzábal: “De Javier Ciga provienen las figuras, especialmente los tipos vas-

²⁹ Pedro Luis Lozano Úriz en su mensaje electrónico al autor el 1 de abril de 2005.

³⁰ Declaración a Luis Cortés en *Diario de Navarra*, Pamplona, 6 de marzo de 1983.

³¹ En carta dirigida al autor fechada en Alzuza el 22 de marzo de 2005.

cos, alguna temática religiosa y flores pintadas sobre tablitas de madera, pero sus paisajes son deudores de Jesús Basiano”. En cambio, sus bodegones y naturalezas muertas los relaciona con otro de sus profesores, Gerardo Sacristán³². Echauri, por su parte, se declara autodidacta, aunque tal vez su interés por las naturalezas muertas se incubara en su etapa de aprendizaje con Ciga³³.

Mas esta moderada presencia de influencias sobre el estilo de sus alumnos no puede decirse que sea un factor negativo del método empleado por Ciga, que optó por formar personas-artistas antes que seguidores.

Se puede concluir que Ciga aportó dos patrimonios: el suyo propio, el de su obra, y un patrimonio vivo, el de sus discípulos, y el de los discípulos de éstos, que se han ramificado formando hoy el tupido manto de nuestro arte contemporáneo.

RESUMEN

Una de las facetas más interesantes en la vida del pintor pamplonés Javier Ciga Echandi (1877-1960) es su dedicación a la enseñanza artística. El artículo explica el origen de su academia particular, sus dos emplazamientos, su funcionamiento y método empleado. Pero la particularidad del enfoque escogido estriba en que ofrece la visión del maestro por parte de sus discípulos, y, al mismo tiempo, se analiza su herencia recibida. Sin la contribución pedagógica de Ciga no se explicaría la vitalidad del actual arte contemporáneo de Navarra.

ABSTRACT

One of the most interesting facets in the life of the Pamplona painter Javier Ciga Echandi (1877-1960) was his work teaching art. The article explains the origin of his private school, its two locations, how it worked and the method used. But the peculiarity of the approach chosen resides in its offering a vision of the master from the point of view of his students, while also analysing the inheritance he received. Without the contribution of Ciga to teaching art, the vitality of contemporary art in Navarra would be hard to explain.

³² Véase MURUZABAL DEL SOLAR, J. M., *El pintor Jesús Lasterra*, Pamplona, Ediciones Fecit, 2004, pp. 95 y 115-119.

³³ ZUBIAUR CARREÑO, F. J. *Miguel Echauri, pintor*, Pamplona, 2005 (inédito).