

Reconsideración de los influjos recibidos por Basiano

FRANCISCO JAVIER ZUBIAUR CARREÑO*

La imagen que los distintos estudios de Basiano han dado de él nos lo presenta como un pintor sincero ante el natural, de modo especial en el género paisajístico, dotado de un temperamento entre apasionado e intuitivo, que se proyecta en la pintura de una manera ambivalente, por emplear tanto recios empastes como finos matices de color. En el plano estilístico, según las distintas interpretaciones, representa el natural empleando técnicas impresionistas, puntillistas y “fauvistas”, según la ocasión, como más acordes para analizar, con la sensible percepción visual que se le ha atribuido, la esencia mudable de la naturaleza.

Se ha escrito que, entre las influencias recibidas que explican su pintura, la más efectiva fue la de la Pintura Vasca de su tiempo, motivada por la estancia de Basiano en Bilbao y Durango, donde se relacionó con Darío de Regoyos, y su participación con los pintores del entorno de la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao en diversas exposiciones.

Pero, a mi entender, no se ha profundizado lo necesario en la huella que pudieron dejar en él otros maestros o experiencias vitales, que explicarían la formación de su carácter y su inclinación, en ciertas ocasiones, por violentas expresiones de color rallantes, de manera sorprendente en un supuesto “realista”, en la abstracción formal más decidida.

En el presente artículo me propongo precisar estos aspectos tendentes a centrar la imagen hasta ahora reconocida del pintor navarro Jesús Basiano Martínez Pérez (“Basiano”), nacido en Murchante en 1889 y fallecido en Pamplona en 1966.

Por otra parte, han discurrido más de veinte años desde la aparición de la valiosa biografía del pintor Basiano preparada por José María Muruzábal del

* Doctor en Historia del Arte. Técnico Superior del Museo de Navarra.

Solar, y en este tiempo ha ido incrementándose la historiografía de la España artística que conoció el pintor navarro, lo que permite trazar nuevos enfoques¹.

LA PINTURA VASCA Y DARÍO DE REGOYOS

Hasta 1912, en que Basiano marcha a Madrid para recibir una educación artística superior, su primera formación se desarrolló en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, ciudad a la que se había trasladado su familia, desde Murchante, en razón al cambio de profesión de su padre, Pedro Martínez Simón, que de labrador se convirtió en comerciante de vinos. Según nos informa su biógrafo, José María Muruzábal, el ingreso en la Escuela fue por intercesión directa del escultor Quintín de la Torre².

Por esta época, 1908-1912, traba contacto con Darío de Regoyos (Ribadesella, Asturias, 1857-Barcelona, 1913), quizás no de manera casual pintando por las tierras del Duranguesado (que Regoyos conocía bien por haber vivido en esta villa vizcaína entre 1894 y 1900), sino en el entorno de la ciudad de Bilbao, pues Darío se había instalado provisionalmente en Las Arenas en 1907, antes de marchar para Granada cuatro años más tarde. No sabemos, pues, como se trabó el mutuo conocimiento, que fue muy gratificante para Basiano, pues el pintor vasco-asturiano adquirió un cuadro al navarro, entonces un jovencuelo de poco más de 20 años, pero imaginamos que sería por mediación suya que Basiano se daría a conocer en la sociedad bilbaína, ya que Regoyos era muy apreciado en círculos influyentes de la ciudad del Nervión, como la Sociedad Bilbaína o el grupo de literatos y artistas plásticos que se reunían en el café “Lyon d’Or”, de la Gran Vía, tales como Aurelio Arteta, el “fauvista” Juan de Echevarría, Quintín de la Torre (su primer mentor), los hermanos Arrúe, el impresionista Adolfo Guiard, el influyente médico Dr. Enrique Areilza, el joven escritor Joaquín de Zuazagoitia, el periodista y crítico de arte Ricardo Gutiérrez Abascal (conocido como *Juan de la Encina*) y otros personajes de la elite local.

Este conocimiento se prolongaría tras el regreso de Basiano de Madrid, una vez superados con gran éxito sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando e instalado en la villa vizcaína de Durango el año 1917. Estos años que van de 1917 a 1925 (con su vuelta a Navarra), momento que Muruzábal llama “segunda etapa vizcaína”, son aquellos en que, siguiendo a su biógrafo, irá recibiendo las influencias pictóricas internacionales (más concretamente parisinas) que le llegan por medio de los pintores vascos más abiertos a ellas. Frecuenta el trato con Ignacio Zuloaga, Manuel Losada, Juan de Echevarría, Pablo Uranga, los hermanos Arrúe, Julián de Tellaeche, Gustavo de Maeztu, los hermanos Zubiaurre, Aurelio Arteta, y Quintín de la Torre, todos vinculados a la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao, en la que

¹ MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M., *Basiano: el pintor de Navarra*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal, 1989. En 2004 Caja Navarra publica un resumen de este libro bajo el mismo título de *Basiano. El pintor de Navarra*, en forma de catálogo de la exposición de su obra pictórica en la Sala de Cultura Castillo de Maya de Pamplona.

² MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M., *Basiano: el pintor de Navarra*, ob. cit., p. 15.

Basiano expondrá hasta tres veces, sin olvidar otras comparecencias en los Congresos de Estudios Vascos, en los salones del Pueblo Vasco de San Sebastián y en las Escuelas Albia de Bilbao, que sellan sus estrechos lazos con los pintores de esta procedencia.

El tema de la influencia en la pintura de Basiano de los pintores vascos mereció un artículo de Muruzábal³, donde, en primer lugar, y coincidiendo con las opiniones de Llano Gorostiza y Bernardino de Pantorba, reconoce la influencia de Darío de Regoyos en la pintura de Basiano hasta 1930. Del Darío de Regoyos converso al influjo de la luz clara y el “pleinairismo” al contacto con el estuario del río Bidasoa tras los años entregados a captar con tremendismo expresionista la *España negra*⁴. Escribe Pantorba que de él aprendió “el arte de captar finezas atmosféricas, delicados juegos cromáticos [y] como Regoyos prefiere para su paleta las rebajadas tonalidades norteñas, la suave neblina del paisaje vasco, sin huir por eso de las netas rutilancias solares”⁵. Aquél al que Llano Gorostiza llamó “el más sincero y capaz paisajista vasco”⁶, recibió, según Muruzábal, de los pintores vascos que trató, “las novedades recién incorporadas de París”, ya que el pintor murchantino no conoció la capital francesa, influencias que concreta en los “puntillismos” de su primera época y en el “fauvismo” al que con frecuencia recurrirá en su obra posterior⁷. Algún cuadro muy posterior a esa “primera época” (que Muruzábal retrotrae hasta 1912) sigue reflejando no aquellos “puntillismos” pero sí anotaciones menores, toques muy finos de pincel, que recuerdan la técnica con la que Regoyos dejaba constancia de los más leves efectos de la naturaleza cambiante. Tal es el caso de “Playa de la Rochapea” (Museo de Navarra), que en 1948 aún sigue ostentando esta impronta regoyesca, y todavía reaparecerá en sus telas en la década siguiente (Lámina 1). Pero esta huella permanecerá indeleble a lo largo del tiempo en lo que al espíritu franciscano y al sentimiento intimista ante el paisaje se refiere, aspectos que constituyen la herencia de Regoyos ya no sobre Basiano sino sobre otros pintores vascos de su generación como Juan José Rochelt y Enrique Nieto Ulíbarri, a decir de Miguel Zugaza⁸.

³ MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M., “Jesús Basiano y la Pintura Vasca”, *Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 5, Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza, 1988, pp. 347-362.

⁴ Ver ZUBIAUR CARREÑO, F. J., *La Escuela del Bidasoa, una actitud ante la naturaleza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986, cap. 3.2. (Darío de Regoyos en Irún).

⁵ PANTORBA, D. de, *Artistas Vascos*, Madrid, Ed. Zoila Ascasibar, 1929, p. 218.

⁶ LLANO GOROSTIZA, M., “Basiano, el durangués de Murchante”, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Bilbao, 5 de abril de 1966.

⁷ MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M., “Jesús Basiano y la Pintura Vasca”, ob. cit., p. 357.

⁸ ZUGAZA, M., “Darío de Regoyos y el expresionismo en España: cuatro reflexiones y un epílogo”, en VV. AA., *Darío de Regoyos*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1997, p. 9. La bibliografía esencial sobre Darío de Regoyos es esta: BENET, R., *Darío de Regoyos. El impresionismo y más allá del impresionismo*, Barcelona, Iberia, 1945; *Darío de Regoyos, 1857-1913*, cat. exp., Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1987; PRADO VADILLO, M., *Darío de Regoyos (sus cartas inéditas)*, Bilbao, Bereintza, 1994; SAN NICOLÁS, J., *Darío de Regoyos 1857-1913*, Barcelona, Edicions Catalanes, 1990, t. I; SORIANO, R., *Darío de Regoyos. Historia de una rebeldía*, Madrid, F. Peña Cruz, 1921; TUSELL, J., “Darío de Regoyos y la introducción del arte moderno en España”, *Fragmentos*, 15-16, 1989, pp. 150-192; ZUBIAUR CARREÑO, F. J., “Sobre la influencia de los literatos en la evolución pictórica de Regoyos”, *Lecturas de Historia del Arte*, II, 1990, pp. 505-509.



Lámina 1. Basiano. “Playa de la Rochapea” (1948, Museo de Navarra). Foto: Larrión & Pimoulier.

LOS CONTACTOS CON CHICHARRO

Uno de los aspectos que requiere una revisión es el de la relación de Basiano con Eduardo Chicharro y Agüera (Madrid, 1873-1949), tenido por uno de los más grandes pintores de su época gracias a su excepcional facilidad para el dibujo y el sentido del color.

Chicharro se formó en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (continuada de la creada por la Academia de Bellas y Nobles Artes de San Fernando, de ahí su denominación genérica de Escuela de San Fernando), donde fue alumno de Carlos de Haes, Alejo Vera, Luis de Madrazo, Jaime Morera y José Moreno Carbonero, frecuentando el estudio de Joaquín Sorolla. Amplió sus estudios como pensionado en Roma y viajó por Francia y Holanda, entre otros países.

En 1910 fundó la Asociación de Pintores y Escultores, que presidió a continuación. Ya para entonces había obtenido la segunda y primera medalla en las Exposiciones Nacionales de 1899 y de 1904 con los lienzos titulados *Las uveras* y *Armida*, respectivamente, y recibido el primer premio en las Exposiciones Internacionales de Lieja, Munich y Barcelona de 1908.

Cuando Jesús Basiano comienza sus estudios superiores de Bellas Artes en Madrid, el año 1912, Eduardo Chicharro se estrenaba como director de la sede romana de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (la llamada Academia de España en Roma), donde permanecería hasta 1925. De regreso a Madrid, se ocupará de la cátedra de Dibujo del Natural y de Colorido, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, por lo que los contactos que Muruzábal atribuye a Basiano con este pintor⁹ muy probablemente no fueron mantenidos entonces (Basiano terminó sus estudios superiores en Madrid el curso 1915-

⁹ MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M., *Basiano: el pintor de Navarra*, ob. cit., p. 47.

1916), sino en la capital italiana, adonde acudirá para ampliar su formación en 1917 apoyado por la Diputación Foral de Navarra.

Posiblemente tales contactos de Basiano no fueron sino de tipo humano y admirativos hacia el paisajismo de suntuoso colorido del pintor madrileño (que también cultivó el retrato y los temas de género), si valoramos el gusto de nuestro artista por los empastes de color posteriores¹⁰.

LOS MAESTROS DE MADRID: GARNELO, MUÑOZ DEGRAIN Y PLA

Si bien para Muruzábal la influencia de la pintura vasca es evidente, la impronta de los profesores de Basiano en la Escuela de San Fernando se reduciría a la afirmación de los conocimientos técnicos y de las cualidades que el discípulo ya traía de Vizcaya, como su habilidad para fijar la luz con el color, consecuencia de su sentido del cromatismo, no alterando los cursos de estudios superiores en Madrid (entre 1912 y 1916 pensionado por la Diputación Foral de Navarra) la personalidad marcada e independiente de Basiano¹¹.

A matizar estos asertos queremos dedicar las posteriores líneas, ya que es difícil de suponer que a un joven pintor de 23 años, apenas salido del entorno de Bilbao (su viaje a Roma será en 1916) y con ansia por aprender, maestros de la talla de los que encontraría en San Fernando se hubieran limitado a consolidar en su alumno los conocimientos técnicos que poseía sin influirle a un nivel más trascendente. Si Basiano alcanzó en ambos cursos las Medallas en Dibujo del Antiguo y Ropajes, y en Paisaje, es evidente que esto no se logra sin una perfecta sintonía entre el profesor y el alumno¹².

José Garnelo

La relación de Basiano con José Garnelo y Alda (Enguera, Valencia, 1866-Montilla, Córdoba, 1944), es más que sorprendente, pues si bien nuestro pintor sería uno de los más aventajados en su asignatura de Dibujo del Antiguo y Ropajes (ya aludimos a la doble Medalla conseguida en su carrera), sabido es que el navarro sentía verdadera atracción por la naturaleza y el género del paisaje en particular, lo que en principio se oponía a una especialidad donde la representación exigía grandes dotes de memoria y soltura de la mano para adaptarse con versatilidad a los diferentes modelos.

Sin embargo, Garnelo deseaba hacer compatibles estas exigencias con el estudio del natural, pues incentivó en sus alumnos el análisis de la figura en movimiento en detrimento de los sistemas convencionales basados en la mimesis, aplicada a la estatuaría clásica.

¹⁰ Bibliografía esencial sobre Eduardo Chicharro: AGUILERA, E., *Chicharro*, Barcelona, 1947; CHICHARRO, E., *Ciencia y arte del colorido. Discurso de la recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Contestación del Sr. D. Marceliano de Santa María*, Madrid, 4 de mayo de 1922; *Eduardo Chicharro*, cat. exp., Segovia, Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 1998; LOZOYA, Marqués de, *Catálogo de la exposición Eduardo Chicharro*, Madrid, 1966; PRADOS Y LÓPEZ, J. M., *Eduardo Chicharro. Su vida y su obra*, Ávila, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1976.

¹¹ Este tema lo aborda Muruzábal en las pp. 16 y 47 de su libro, ya citado, *Basiano: el pintor de Navarra*. En la opinión de Muruzábal coincide Carmen Areopagita. Véase AREOPAGITA, C., "Basiano o la necesidad de interpretar la naturaleza", en SALABERRI, P., EDER, J., AREOPAGITA, C., *Basiano*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1990, col. Panorama núm. 14, p. 47.

¹² Es Ignacio Urricelqui quien nos aporta este dato. Véase URRICELQUI PACHO, I. J., *La pintura y el ambiente artístico en Navarra (1873-1940)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009, p. 73.

Lo dejó escrito con estas palabras: “la naturaleza será siempre la madre de toda expresión artística; ella, la que nos rodea y a quien pertenecemos, es la que aporta al caudal del artista los elementos de verdad, emoción y armonía, los tres aspectos sustantivos de la belleza, fin supremo del arte”¹³.

Es posible, pues, que la huella en Basiano de Garnelo, quede en el perfeccionamiento de sus potencialidades, pero también en la reafirmación de su vocación por el natural. Es probable que en algún retrato del navarro se atisbe esa suprema inclinación de Garnelo por recortar la figura del fondo neutro con dibujo seguro y firme. En el “Retrato de Rosa María” (h. 1955, col. part., Pamplona¹⁴) se aprecian estas cualidades en Basiano, si bien rellena la figura de un rojo dominante en la antípoda de los negros y grises de su maestro, y de los fondos más tenebrosos de aquél¹⁵.

Antonio Muñoz Degraín

Antonio Muñoz Degraín (Valencia, 1840-Málaga, 1924), tras detentar la plaza de Profesor Numerario por concurso de la clase de Dibujo Lineal y de Adorno de la Escuela de Bellas Artes de Málaga y terminar su pensión en Roma en 1885, se trasladó a Madrid dos años más tarde después de obtener una plaza de profesor en la Escuela de San Fernando. En 1895 accederá en propiedad a la Cátedra de Paisaje que deja vacante Haes a su fallecimiento, y entre 1901 y 1912 será Director de la misma. Su docencia en San Fernando se prolongó hasta el curso 1915/16, ya en la edad avanzada de 78 años. Fue, por tanto, profesor de Jesús Basiano en una importante asignatura como Paisaje, en la que nuestro pintor obtuvo un magnífico aprovechamiento.

Recordaremos que fue en Málaga donde se produjo el choque de Muñoz Degraín con la luz. Como explica Teresa Sauret, “las dramatizaciones de muchas de sus obras, paisajes o escenas de género trabajadas al aire libre, se apoyan en los efectos de la luz, un recurso con el que irá trabajando para, a través de él, expresar su adscripción a los movimientos de la modernidad de Fin de Siglo”¹⁶. A diferencia de la escuela luminista valenciana, que se inclinaba hacia la representación del mar (el caso de Sorolla), él lo hacía “por el paisaje agreste de montañas, barrancos y desfiladeros, cromatismos subdesérticos que le permiten recrearse en una pincelada postimpresionista, densa y de intenso contraste”¹⁷, tal como puede observarse en su cuadro “Arbre centenari” (c. 1900), en posesión del Museo de Bellas Artes de Valencia (Lámina II).

¹³ Manifestaciones tomadas de la página web del Museo Garnelo en Montilla, Córdoba. Acceso: <<http://www.museogarnelo.org/autor.html>>

¹⁴ Imagen reproducida a color en el libro, ya citado de MURUZÁBAL, J. M., *Basiano: el pintor de Navarra*, p. 199 y núm. 602 de su catálogo de obra en anexo.

¹⁵ Bibliografía esencial sobre José Garnelo: BARBERÁN, J., “José Garnelo y Alda en su centenario (1866-1944)”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1966; CASCALES Y MUÑOZ, J., “José Garnelo y Alda”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. IV, Madrid, 1896-1897; CLEMENTSON, M. C., *El mundo clásico en José Garnelo y Alda*, Córdoba, Diputación Provincial, 1985; GARÍN LLOMBART, F., y GARNELO, J., *José Garnelo y Alda (1866-1944)*, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1976.

¹⁶ SAURET, T., *Muñoz Degraín y las poéticas paisajísticas fin de siglo en Málaga*, Málaga, Museo del Patrimonio Municipal, 2008, p. 27.

¹⁷ GAVARA PRIOR, J. J., “Muñoz Degraín en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Valencia”, en VV. AA., *El llegat Muñoz Degraín. Las colleccions del Centre del Carme*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, p. 14.



Lámina 2. Antonio Muñoz Degrain. “Arbre centenari” (ca. 1900, Museo de Bellas Artes de Valencia). Imagen cedida por el Museo de Bellas Artes de Valencia. Foto: Paco Alcántara.

En su discurso de ingreso a la Academia de San Fernando en 1899, Muñoz Degrain afirmó, con respecto a su actitud ante el arte: “Soy ferviente devoto de la sinceridad en el arte, a la manera que la entendieron los grandes maestros españoles... Deseo, por lo tanto, que la obra de arte sea una representación de lo esencial de la Naturaleza, en que el artista, con ello identificado, reproduzca en sus creaciones la sensación experimentada con verdad tan variada como el manantial de donde nace...”¹⁸.

Esta búsqueda de “lo esencial de la Naturaleza” supone un avance con respecto a la recomendación de Haes de huir de la imaginación ante ella. Para Muñoz Degrain, el pintor debe traducir “sensaciones experimentadas” y entender el paisaje “como un estado del alma”¹⁹.

¹⁸ ID., pp. 41-42, tomado de *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del señor D. Antonio Muñoz Degrain el día 19 de febrero de 1899*. Madrid, Tip. Viuda e Hijos de M. Tello, 1899. Esta afirmación lleva al pintor a criticar el empleo de la cámara fotográfica por los artistas: “... muy diferente de la monótona e impersonal reproducción de la fotografía, que tantos abusos ocasiona, siendo deplorable que existan espíritus extraviados que, en lugar de identificarse con lo que podríamos llamar alma de la Naturaleza, y por medio de la observación y del estudio obtener el dominio de la forma y del color, prefieren valerse de artificios y manipulaciones más propias de la prestidigitación que de las nobles y bellas artes” (cit. por Sauret en p. 42). En cuanto a Basiano, Muruzábal es de la opinión de que en su pintura el marchandino empleó “encuadre fotográfico” (p. 75), pero niega que utilizara la cámara fotográfica directamente “a pesar de la amistad que le unía con espléndidos fotógrafos navarros que se dedicaban al paisaje en aquella época” (p. 79) [Miguel Goicoechea, Joaquín Ciga y José Esteban Uranga], algo que podría tener que ver con su honradez ante la naturaleza y el siempre aludido realismo en su pintura.

¹⁹ Sauret en la cita bibliográfica anterior, p. 42.

Desde los criterios de Haes expuestos en su discurso de ingreso a la Real Academia de San Fernando en 1859²⁰ hasta Muñoz Degrain (su discípulo en Madrid en 1861), sigue Sauret, “Se ha producido una evolución en cuanto al entendimiento de lo que es el Realismo. Si el sendero de la modernidad en la pintura de paisaje se inicia por la ruta de la objetividad, a medida que avanza el siglo [XIX] la apuesta por la asepsia narrativa va perdiendo credibilidad y se irá caminando hacia el objetivo de la interpretación de dicha realidad”²¹ o más bien “realidades” en cuanto a las diferentes interpretaciones que de ella pudieran darse.

Un “Paisaje” del pintor²², en que representa una cabaña a la vera del camino, entre árboles, con un campo y cielo sugeridos al fondo, pone de relieve que dichos elementos no son sino pretexto para manchar el lienzo y plantear contrastes de color y formas con la vegetación que la circunda o los accidentes del terreno que la arropan. El encuadre es supuestamente casual y el pretexto es el traer un trozo de terreno a la mirada del espectador para hacerlo fundir con la vibración de los toques de color. En él luz y color son puestos al servicio de una técnica que no pretende sino ser fiel a la realidad.

Y es que la inclinación paisajística de Muñoz Degrain es excusa para trasladar al lienzo efectos atmosféricos o reflejar el agua, con “una fuerte carga subjetiva” o una “desbordada fantasía llena de lirismo”²³, que le impelen a descubrir atractivos paisajes, impresionantes bellezas naturales en estado puro, lugares de accidentada orografía, como haría su discípulo, nuestro pintor Basiano, por Riglos o el Pirineo navarro, y había impuesto como método de aprendizaje Carlos de Haes a sus discípulos de Paisaje en San Fernando paseando por la sierra de Guadarrama, práctica que emplearía Muñoz Degrain con los suyos en los Parques madrileños de la Moncloa y la Florida, es decir, buscando experimentar las sensaciones ante el natural.

Todos estos aspectos –pinceladas de distinto empaste cromático para registrar las vibraciones lumínicas, experiencia directa de la naturaleza, interpretación emocional del motivo en directo, realismo fundamentado en la honradez de la mirada...– son fácilmente identificables en la pintura de Jesús Basiano, tanto de exterior como de interior, y, como vemos, relacionables con los criterios y práctica pictórica de su antiguo profesor Muñoz Degrain.

Cecilio Pla

Cecilio Pla Gallardo (Valencia, 1860-Madrid, 1934) se formó en las Escuelas de Valencia y de Madrid, ciudad en la que fijó su residencia antes de

²⁰ “... en el paisaje la exactitud de la reproducción vale más que un ideal imposible. La naturaleza difícilmente soporta el trabajo de la imaginación: es tan poderosa, que sobra al hombre con tratar de reproducirla. La multitud innumerable de sus accidentes y combinaciones poca cosa nos permite inventar”, cit. por Sauret (p. 40) que toma estas manifestaciones de HAES, C., *De la pintura de paisaje antigua y moderna. Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde el 19 de junio de 1859*, Madrid, Imp. de M. Tello, 1872, tomo I, p. 293.

²¹ SAURET, T., *Muñoz Degrain y las poéticas paisajísticas fin de siglo en Málaga*, ob. cit., p. 43.

²² Óleo sobre lienzo de 47 x 61 cm, fechable entre 1859 y 1870, de una colección particular de Málaga, reproducido por Sauret en la p. 77 de la obra citada.

²³ PÉREZ ROJAS, J., “Muñoz Degrain, entre el realismo y el wagnerianismo de fin de siglo”, en VV. AA., *Antonio Muñoz Degrain (Valencia 1840-Málaga 1924)*, Valencia, Museo San Pío V, 1996, p. 22.

realizar hacia 1880 una gira por Italia, Francia y Portugal, al poco de instalarse en Roma, desde donde comenzó a enviar obras a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, sin cesar de obtener medallas hasta 1910, especializándose en una variada temática entre religiosa, anecdótica y de intención social, donde lo más destacable fueron los efectos de luz natural que lograba y por los que fue conocido. Esta práctica se afirmaría definitivamente con su cuadro “Dos generaciones”, con el que conseguiría ese año la primera medalla del certamen nacional, obra depositada desde entonces por el Museo Nacional del Prado en el Museo Artístico y Arqueológico de Pamplona, desde donde pasaría al de Navarra poco antes de su inauguración en 1956 (Lámina III).



Lámina 3. Cecilio Pla. “Dos generaciones” (1910, Museo Nacional del Prado). Depósito en el Museo de Navarra. Foto: Larrión & Pimoulier.

Ese año de 1910 fue muy significativo en su vida, pues sucedería a su maestro Emilio Sala en la clase de Estética del Color y Procedimientos Pictóricos en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, siendo uno de sus alumnos Jesús Basiano.

Al frente de su cátedra, Pla siguió la práctica de su maestro de fijar en un texto sus conocimientos y consejos para sus alumnos. Así como Sala escribió *La gramática del color*, él hizo lo propio publicando su *Cartilla de arte pictórico*. Consideraba en ella que todo aprendiz de pintor debía reunir dos condiciones naturales: “Un completo equilibrio de facultades físicas, con preferencia aquellas inherentes al sentido de la vista, que haga poseer un perfecto aparato visual; además, una voluntad y constancia firmes, para poder resistir los estudios necesarios para obtener sólida base. Sin embargo, al aspirante a pintor no basta la aptitud, y la facilidad; es preciso estudiar mucho, con fe, voluntad y resistencia, sometiénose a un plan disciplinado”. Sin despreciar

una “Suficiente posición económica que le permita sufragar los gastos más necesarios que exigen el verdadero estudio del arte.... Existe la creencia de que para llegar a ser un gran pintor es necesario pasar apuros económicos y hasta hambre; yo prefiero que no haya mártires”²⁴.

Como formador de pintores, su preocupación básica fue la necesidad de que sus alumnos aprendieran una técnica, a través de un estudio disciplinado, que les permitiese ejercer su profesión, sin olvidar en ningún momento que el sentimiento y el corazón así como la sinceridad ante el motivo son imprescindibles.

En la *Cartilla de Arte Pictórico*, Pla desarrollaba un método de enseñanza neutro, centrado en la técnica de la pintura. Simplemente enseñaba a pintar, que era lo esencial. Así, en el capítulo “Resumen” afirmaba que si se seguían las pautas de este aprendizaje se conservaría libre la personalidad del estudiante, pues lo que se proponía era solo educar su aparato visual para que, al leer del natural, se obtuviesen los mejores resultados²⁵. Pero también establecía Pla que el arte de la pintura no existiría si, además de los conocimientos técnicos, no hubiese libertad de expresión, sentimiento y contenido en la ejecución de la obra. En sus palabras: “Sujeción al estudiar, pero libertad al producir cuando se tiene base necesaria. El que siente lo que pinta no piensa en la técnica, piensa solo en hacer sentir a los demás lo que él se propuso expresar”²⁶.

La primera edición de esta cartilla iba acompañada de las semblanzas biográficas de ocho grandes figuras de la pintura española que consideraba referentes para todo pintor en el debate renovador que se le ofrecía a los futuros artistas en el recién estrenado siglo XX: Pedro Berruguete, Antonio Moro, Ribera el “Spagnoletto”, Eduardo Rosales, Emilio Sala (de quien reconoce haber asimilado “ciertas corrientes contemporáneas francesas”²⁷), Diego Velázquez, Francisco de Goya y el Greco. En la segunda edición aparecida en 1928, a estos nombres añadirá los del Tintoretto y los de tres figuras de su propia generación: Joaquín Sorolla, Antonio Muñoz Degraín y Darío de Regoyos, del que dice “fue un rebelde, que debe estudiarse por su independencia, condición de gran importancia cuando viene precedida de la necesaria base adquirida por el estudio”²⁸.

²⁴ PLÁ GALLARDO, C., *Cartilla de Arte Pictórico. Primera enseñanza artística*, Madrid, Progreso Gráfico, 1914 y segunda edición de 1928, p. 11. Esta última cita tomada de REQUENA, E., “Una dualidad integrada”, en VV. AA., *Cecilio Plá*, Valencia, Bancaixa, 1993, pp. 99 y 101.

²⁵ PLÁ GALLARDO, C., *Cartilla de Arte Pictórico*, cit., 1928 (2ª ed.), capítulo “Resumen”.

²⁶ Declaraciones del pintor a *Semana Gráfica*, Valencia, abril de 1927. Tomado de REQUENA, E., “Una dualidad...”, cit., p. 103.

²⁷ GRACIA, C., “La cultura artística valenciana en tiempos de Cecilio Plá”, en VV. AA., *Cecilio Plá*, Valencia, Bancaixa, 1993, pp. 19, 21 y 23. Según esta autora, Pla habría heredado de Sala su interés por los asuntos de la vida que nos rodea (escenas y tipos), su preparación técnica, rico colorismo y dotes de observación visual, y no la influencia impresionista francesa, “que tuvo...una influencia muy débil en los llamados ‘luministas’ valencianos”. Y, apoyándose en la afirmación de José Francés, también habría recibido la influencia del sorollismo “en lo que representa de comprensión de la luz natural”. Ver FRANCÉS, J., “Joaquín Sorolla”, *El Año Artístico, 1923-1924*, Madrid, 1925.

²⁸ Cit. por HUICI, F., “Pla, maestro de pintores”, en VV. AA., *Cecilio Plá*, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1998, pp. 62 y 67. A la bibliografía esencial para acercarse a la figura de Cecilio Plá, además de la ya citada, hay que sumar: ARMIÑÁN, L. y PANTORBA, B., *El pintor Cecilio Plá. Ensayo biográfico y crítico*, Valencia, Caja de Ahorros, 1969.

La filosofía del magisterio de Pla –enseñar pero no imponer– posibilitaba desarrollar las facultades del aprendiz sin condicionantes de estilo. Así se explica cómo de su magisterio salieron pintores tan dispares como José María López Mezquita, Pancho Cossío, Juan Gris, Francisco Bores, Salvador Dalí, Ramón Carazo, Gabriel Morcillo, Francisco Núñez Losada, José María Rodríguez Acosta o José Gutiérrez Solana. Algunos de ellos, coincidentes en las aulas con Jesús Basiano, nos descubren su débito al maestro Pla, como Cossío, que afirmaba deberle “el amor al trabajo bien hecho, la conciencia profesional, el valor de la tradición española” ...y “noticia de lo que se hacía por fuera de nuestras fronteras”, o Bores, que ha confesado haber pintado en sus clases con modelo y haber ido al Museo del Prado a copiar las obras maestras²⁹.

Apenas se ha conservado algún dato de la relación personal de Basiano con su maestro, pero sí uno fundamental: en la biografía del pintor, Muruzábal reproduce una tarjeta postal que Cecilio Pla le envió el 12 de diciembre de 1923 en que, tras acusarle recibo de una “nota que le agradezco mucho y llegó muy bien”, y de preguntarle si “¿Pinta V. mucho?”, el maestro recomienda a su discípulo “No se olvide de su condición de artista-Pintor dramático”, despidiéndose con un “Reciba un abrazo de su amigo que le quiere / Cecilio Pla”, breve texto al que añade una pregunta: “¿Cuándo viene V. por Madrid?”³⁰. Pocas líneas, pero elocuentes, ya que nos revelan la existencia de un aprecio mutuo, el intercambio de correspondencia, la preocupación del maestro por su discípulo, el conocimiento y recuerdo que el profesor sigue teniendo de la pintura de su ex alumno a los nueve o diez años de haber abandonado éste la Escuela de San Fernando, y, lo que me parece más importante, el juicio que hace de Basiano como “pintor dramático”.

A menudo tratamos de comprobar las influencias de un maestro sobre el aprendiz en el uso del pincel, la forma de componer, la preferencia por ciertos géneros o estilos, por ejemplo, y no caemos en la cuenta de lo importante que fueron su ejemplo, sus consejos, la forma de trabajar que inculcó en su discípulo. En este terreno cabe situar la influencia de Pla sobre Basiano: en la transmisión de la herencia española, en la insistencia sobre la constancia en el trabajo, sobre la defensa del sentimiento personal con actitud sincera y libre. El proverbial sentimiento de independencia de Basiano sobre todo y todos, su tenacidad absoluta en época de grandes dificultades económicas y de escasa sensibilidad artística, para sacar adelante su proyecto de vida como pintor, tal vez tengan en Pla su más claro referente. Y en Darío de Regoyos, propuesto por Pla en su *Cartilla* como modelo de independencia a seguir.

¿Pero a qué dramatismo podía referirse Cecilio Pla en su carta-postal a su viejo alumno?

Sin duda, a la conmoción estética ante el motivo, que Basiano trasladaba a la obra artística con una admirable óptica, en un fragmento de tiempo transido por el sentimiento emanado de su sensibilidad ante la naturaleza, en ocasiones desbordado por la pasión, que llegaba a impulsar su pincel (o sus dedos) de manera instintiva, hasta el punto, como escribe Salaberri, de conver-

²⁹ HUICI, F., “Pla, maestro de pintores”, ob. cit., p. 65.

³⁰ MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M. *Basiano: el pintor de Navarra*, ob. cit., p. 49.

tirse el cuadro en un conjunto de colores que evocan el paisaje con escasa referencia figurativa³¹.

El arrebatado se halla presente en bastantes de sus obras, hasta el punto de llevar las formas al límite de su desintegración, a un informalismo casi completo. Entonces, el efecto del abundante, pastoso, color, se nota en la contemplación a distancia, y lleva a dudar de los apelativos dirigidos al pintor -realista, impresionista, puntillista, constructivista- conviniéndole más el de expresionista a secas. Se le ha calificado también de “fauvista” –el *fauvismo*, desde luego, es una suerte de expresionismo– pero no creo que el apelativo sea el correcto, ya que Basiano no emplea la disonancia estridente del color como hicieran aquellos fieros pintores (Matisse, Derain, Vlaminck o entre los vascos Iturrino o Echevarría), sino que utiliza las gamas cromáticas propias del motivo, aunque añadidas al soporte de manera instintiva, incluso exaltada.

Esta manera de aplicar el color no tendría que ver con el deseo “fauvista” de representar una realidad alternativa sino con la voluntad de transcribir una realidad observada en trance psicológico. El propio Basiano explicó cómo se sintió conmocionado por ciertos paisajes del campo murchantino y de la sierra de Loarre³² y él, que fue paisajista vocacional, ¿cómo podría trasladar al lienzo tales momentos intensos si se lo propusiera? Sin duda que recurriendo a un método muy ibérico, levantino en particular, que Camón Aznar³³ calificó de “repentista” e “instantista”, más temperamental que técnico, consistente en pintar con trazo enérgico para captar en breve tiempo un momento de viva luz, de reflejo intenso, de transparencia ocasional o de color encendido. El deseo de captar en su conjunto las sensaciones producidas por el motivo le lleva a Basiano a contemplar la totalidad, lo que explicaría su desinterés por el primer término³⁴, tal como también muestran algunos cuadros de Cecilio Pla, con el fin de sintetizar aquellas sensaciones en la retina del espectador, con voluntad impresionista.

Esta manera enérgica de entender luz y color no se da en aquellos paisajes donde el pintor busca reflejar un ambiente, más o menos calmado, sino los que contienen en sí mismos una energía expansiva que le llamó la atención, y que de manera ejemplar se presenta en el cuadro titulado “Otoño (Árboles)” (Lámina IV), una representación de la floresta tupida del bosque con ocre y rojos dominantes, que conserva el Museo de Navarra, ejecutado en los años 1950-1955, aunque son bastantes los cuadros, y de distintos géneros, que apuntan esta tendencia al informalismo, habiéndolos desde 1918 hasta 1962³⁵, si bien el dinamismo y flexibilidad de la mancha va creciendo en el tiempo,

³¹ SALABERRI, P., “Jesús Basiano, la claridad de una mirada”, en SALABERRI, P.-EDER, J. -AREOPAGITA, C., *Basiano*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1990, col. Panorama núm. 14, pp. 22-23.

³² LARRAMBERE ARBELAO, J., “Artistas navarros. En el estudio de Basiano”, *Pregón*, 1947, IV, p. 12; Uranga, J. J., “Prólogo”, en MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M., *Basiano: el pintor de Navarra*, ob. cit., p. 9.

³³ CAMÓN AZNAR, J., “El instantismo valenciano”, en *Goya*, 1971, 104, IX-X, pp. 120-125.

³⁴ URANGA, J. J., “Prólogo”, ob. cit., p. 9; y MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M., *Basiano, el pintor de Navarra*, cit., pp. 72 y 75.

³⁵ Tomamos del catálogo de Muruzábal los numerados con el 65, 70, 101, 109, 123, 137, 156, 174, 217, 280, 379, 391, 420, 427, 432, 441, 557, 702, 776, 888, 891, 2108, 2145 y otros. Véase MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M., *Basiano: el pintor de Navarra*, ob. cit., “Catálogo de mil obras” en anexo.

siendo más encalmada, constructiva podríamos decir, en las vistas de Roma que pintara durante su estancia en la ciudad eterna en 1916. En ellas, Urricelqui ve con acierto un método pictórico próximo a los *macchiaioli* o preimpresionistas florentinos que surgen a mediados del siglo XIX y se extienden por numerosas regiones de Italia perdurando hasta la década de 1930³⁶.



Lámina 4. Basiano. “Otoño (Árboles)” (1950-1955, Museo de Navarra) Foto: Larrión & Pimoulier.

No es ilógico pensar que la forma de pintar de los *macchiaioli* –simplificación de las formas para reducir la pintura a contrastes de luz y color, empleando para ello técnica de manchas- la hubiera conocido Basiano directamente de Pla, y a su vez éste de Emilio Sala, todos ellos formados en Roma, pues, como reitera Carmen Gracia, la influencia impresionista francesa sobre los luministas valencianos fue muy débil, estando más próximos a la escuela napolitana de Posilipo y a los citados *macchiaioli* de Florencia. “Proximidad lógica –añade- no solo por la similitud de la luz en las dos penínsulas –luz cuya crudeza y cuyos contrastes difícilmente podía expresarse con la técnica y la gama cromática utilizada por los pintores franceses- sino también porque des-

³⁶ URRICELQUI PACHO, I. J., *La pintura y el ambiente artístico en Navarra (1873-1940)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009, pp. 81-82. Incluye la reproducción de los cuadros.

de el siglo XVI existía una corriente de intercambio artístico entre ambas culturas estableciéndose relaciones que se intensificaron con la fundación, en 1873, de la Academia de España en Roma, adonde los pintores españoles acudían para disfrutar de las becas concedidas por la Academia de San Fernando o por las diferentes Diputaciones provinciales”, tal como fue el caso de Basiano³⁷ y del que se convertiría en su gran amigo durante la estancia romana: el pintor aragonés Mariano Barbasán Legueruela (Zaragoza, 1864-1924)³⁸.

CONCLUSIÓN

Se puede sostener, por tanto, que a la influencia de Darío de Regoyos y de la pintura vasca de la llamada “primera generación” animada por la Asociación de Artistas Vascos³⁹ se suma la de sus maestros valencianos en la Escuela de San Fernando de Madrid, que no sólo contribuyeron a su perfeccionamiento técnico, siendo esto verdad, sino a la confirmación de su vocación pictórica e inclinación indubitable hacia el paisajismo al aire libre de su carrera posterior.

Si está demostrado que Basiano tomó de Darío de Regoyos las finezas atmosféricas y delicados juegos cromáticos que se consideraban presentes en la pintura del navarro durante su estancia en el País Vasco, no es menos cierto que la anotación menor que la plasmación de aquellas finezas y delicados juegos cromáticos exigía permanecerá presente en la obra de Basiano hasta mucho más tarde, al menos hasta 1948, como lo demuestra su “Playa de la Rochapea” del Museo de Navarra, a lo que puede añadirse el sentimiento de intimismo y humildad regoyescos que de sus cuadros se desprenderá de por vida.

Es significativo que los más importantes profesores de Jesús Basiano en la Escuela de San Fernando fuesen valencianos –Garnelo, Muñoz Degrain y Placon lo que ello significa de compromiso con la pintura al natural, la resolución de problemas lumínicos por medio del color y del empleo de una técnica mediterránea más que francesa en la ejecución pictórica (pincelada más instintiva que racional, direccional más que puntual y con superposición de manchas).

Ellos reafirmaron la inclinación de Basiano por el paisaje sentido en directo, observado hasta el más mínimo detalle, sin ayuda externa de la fotografía ni de la memoria posterior en el estudio, y, en consecuencia, le convencieron de que el camino aconsejable en un pintor con vocación de paisajista es el de la sinceridad ante el motivo, permitiendo al sentimiento expresarse con libertad y el progresar en la profesión con la constancia debida.

³⁷ GRACIA, C., “La cultura artística valenciana en tiempos de Cecilio Pla”, en VV. AA., *Cecilio Pla*, Valencia, Bancaixa, 1993, p. 21.

³⁸ La noticia de esta relación la da MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M., *Basiano: el pintor de Navarra*, cit., p. 16. La diferencia de edad no fue obstáculo para que surgiera entre ambos una amistad cimentada en semejantes inclinaciones. Barbasán cultivó una pintura costumbrista que se apoyó en un paisaje de “esplendoroso colorido y sensitiva luminosidad, logrados mediante una técnica de pincelada abreviada y de pequeños toques de color, derivada del estilo de Fortuny y de los *macchiaioli* y preimpresionistas italianos” (juicio tomado de su voz en: <http://www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=1909>). El texto esencial sobre este pintor es el de PANTORBA, B., *Mariano Barbasán*, Madrid, Mariano Barbasán Luchaferrí, 1939 (existe una edición crítica de Manuel García Guatas, publicada en Zaragoza, Cazar, 1984).

³⁹ GONZÁLEZ DE DURANA, J., “La invención de la Pintura Vasca”, en VV. AA., *Centro y periferia en la modernización de la Pintura Española (1880-1918)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 394-403.

Es más propio definir el “fauvismo” atribuido a una parte de la obra de Basiano como de claro expresionismo, que en ciertas obras, muy repartidas en las diferentes etapas de su pintura, la lleva al límite de la abstracción formal. Y es consecuencia, a mi modo de ver, de un impresionismo de carácter mediterráneo llevado a su máxima versión por el apasionamiento o conmoción del pintor ante el motivo, que le impulsan a pintar mediante manchas y trazos estilizados o curvilíneos del pincel, dando al color su máxima expresividad y al claroscuro todo su protagonismo. La presencia del impresionismo europeo (francés o belga) en las telas de Basiano se debe a Regoyos y es fácil que también le interesaran en él otros pintores vascos que, como Adolfo Guiard Larrauri (Bilbao, 1860-1916) o Pablo Uranga Díaz de Arcaya (Vitoria, 1861-San Sebastián, 1934), pudo tratar en Bilbao, y lo habían cultivado en París. Pero conforme Basiano profundiza en la naturaleza de Navarra, a partir de 1925, cobra fuerza en su pintura ese expresionismo de temperamento ibérico. Expresionismo, como sostengo, derivado de un impresionismo sin medida, que, como sostiene Moreno Galván, es más empírico que doctrinario y el propio de nuestro país⁴⁰.

⁴⁰ MORENO GALVÁN, J. M., *Introducción a la Pintura Española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960.

RESUMEN

Reconsideración de los influjos recibidos por Basiano

Se ofrece una revisión de los planteamientos hasta ahora sostenidos sobre los influjos recibidos por el pintor navarro Jesús Basiano Martínez Pérez “Basiano” (1889-1966) durante el proceso de su formación, en concreto los procedentes de la pintura vasca (Regoyos), de sus maestros valencianos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Garnelo, Muñoz Degrain y Pla) y de Chicharro en Roma. Así mismo, se matiza su estilo pictórico, próximo en algunas de sus obras al expresionismo abstracto.

Palabras clave: Basiano, Darío de Regoyos, José Garnelo, Antonio Muñoz Degrain, Cecilio Pla, Fauvismo ibérico, Basiano, pintura navarra, pintura vasca, Museo de Navarra.

ABSTRACT

Revisiting the influences received by Basiano

A review is offered of approaches until now maintained on the influences received by the painter Jesús Basiano Martínez Pérez “Basiano” (Murchante, Navarra 1889-Pamplona 1966) during the process of its training, specifically those coming from the basque paintings (Regoyos), of its Valencian teachers in the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando (Garnelo, Muñoz Degrain and Pla) and of Chicharro in Rome. Likewise, his painting style is explained, close in some of his works to the abstract expressionism.

Keywords: Basiano, Darío de Regoyos, José Garnelo, Antonio Muñoz Degrain, Cecilio Pla, Iberian fauvism, Navarrase painting, Basque painting, Museum of Navarra.