

La Abstracción en las artes plásticas de Navarra. Aparición y primer desenvolvimiento

FRANCISCO JAVIER ZUBIAUR CARREÑO*

Podemos considerar como precedentes del abstraccionismo plástico en Navarra varios hechos que posibilitaron su concreción en torno a 1973: a) La progresiva apertura al exterior, con resistencia a los cambios; b) El desarrollo social y cultural en particular; y c) Dos sucesos trascendentales: los Encuentros de 1972 y la llegada de Oteiza a Navarra. La Abstracción, en su vertiente expresionista, tiene sus antecedentes en la década de 1960.

CONDICIONES FAVORABLES PARA SU IMPLANTACIÓN

La progresiva apertura al exterior y resistencia interior

Desde la década de 1960 Navarra experimenta cambios profundos, en el marco de un estado y de un mundo que viven una época de extrema complejidad. En España se pasará de un régimen sin libertades a un estado democrático, en el que Navarra se va a configurar como una Comunidad Foral diferenciada.

Lo posibilitan una serie de hechos, uno de los cuales es la necesidad de mejorar la imagen exterior del régimen político, que permite intensificar los contactos e intercambios culturales de los artistas con el extranjero, los cuales vinieron precedidos en la década 1950 por grupos de artistas como el surrealista Dau al Set y los vinculados a la abstracción como el canario Ladac, Pórtico de Zaragoza, Parpalló de Valencia, El Paso en Madrid y el cordobés

* Técnico Superior del Museo de Navarra.

Equipo 57, bajo influencias europeas y especialmente norteamericanas, que nos aproximan a las reacciones que suscitará la abstracción expresionista, sea en sentido figurativo o geométrico, en la década de 1970.

En el campo de la escultura, señalarán nuevos caminos con diferentes lenguajes Ángel Ferrant, Leandre Cristófol, Carlos Ferreira, Martín Chirino, Eduardo Chillida, Pablo Serrano y Jorge Oteiza, que colocan al periodo de estudio en pleno renacimiento de las artes plásticas, lejos ya del aislamiento político-social que fue característico del pasado, una vez superado el regionalismo de la Escuela de Vallecas y la amplia producción de los géneros de paisaje y bodegón más inmediata. En 1953 se había reconocido oficialmente al Informalismo en el cursillo a él dedicado por la Universidad Menéndez y Pelayo (Santander) y en 1966 se inaugura el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, hechos que, en conjunto, corroboran la implantación, y progresiva aceptación, del abstraccionismo en España.

En nuestro ámbito regional, los artistas que recibirán ayudas oficiales para ampliar estudios en el extranjero colaborarán a la dispersión de las tendencias que fueron tradicionales en Navarra, dentro de una amplia figuración, que, cada vez más, se verá sometida a revisión y superación, como vamos a ver¹.

Estas circunstancias irán modificando –inicialmente con lentitud– un ambiente resistente a las novedades artísticas. Así lo demuestran varios hechos, como la crítica de Joaquín de Goñi en *Diario de Navarra* que, al comentar en 1956 la Exposición de Arte Abstracto organizada por la CAMP en la pamplonesa Sala de Arte García Castañón, confiesa no haber entendido “absolutamente nada”². Esta exposición, según recuerda uno de los críticos locales, José Antonio Larrambebere, “vino de la mano del arquitecto pamplonés Fernando Redón” y en ella estuvieron representados los miembros de El Paso –Millares, Saura, Canogar, Rivera, Feito y Viola–, la cual supuso un revulsivo en la sociedad local acostumbrada al paisaje figurativo tradicional (ya que el figurativismo de Benjamín Palencia expuesto en la misma temporada también conmocionaría a la capital por su concepto y colorido nada convencionales). Especialmente causaron irritación las “arpilleras” de Millares³. No fueron tampoco entendidas las reseñas del propio Larrambebere sobre las exposiciones del pintor neo-figurativo expresionista Julio Martín-Caro, celebradas en el Museo de Navarra al filo de 1960, escritas “a contracorriente de la

¹ Esta tarea se la propone una serie de artistas navarros contemporáneos, que rompe con las fronteras culturales de Navarra para buscar el éxito a escala internacional: Buldaín consigue el diploma de honor del Salón Internacional de Bellas Artes de París (1961); Del Real será becario de los gobiernos de Finlandia, Francia, Gran Bretaña y Japón; Echauri alcanzará varios premios del Salón Nacional de Artes Plásticas de Montevideo; Martín-Caro recorre medio mundo exponiendo su obra entre 1962 y 1968; Menaya destacará en las Bienales Hispano-americanas de Arte; Muñoz Sola recorrerá Estados Unidos, etcétera.

² Cita de PÉREZ DE EULATE VARGAS, Margarita, *La crítica de artes plásticas en la prensa diaria navarra, 1955-1983*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, p. 155.

³ PÉREZ DE EULATE VARGAS, M., *op. cit.*, pp. 422-423. La exposición se vio reforzada con dos charlas clarificadoras del Padre Roig, catedrático de la Universidad de Valencia, sobre el informalismo. La polémica surgida recuerda la condena de la modernidad del pintor, profesor y crítico de arte, Enrique Zubiri, en 1943, y da muestra de esa resistencia hasta cierto punto oficial, por lo reconocido que era este personaje, ante cualquier innovación que no se basara en el realismo. Véase ZUBIRI, Enrique “La pintura contemporánea”, *El Pensamiento Navarro*, Pamplona, 9 de mayo de 1943.

opinión pública”⁴. El ambiente cultural-artístico de la capital todavía se resentía en 1975 de ausencia de modernidad. Así, el crítico Pedro Manterola, a propósito de la exposición “Ciudad de Pamplona”, celebrada en los Pabellones de Arte de la Ciudadela, confesaba que “nuestra pintura está necesitando urgentemente de una buena dosis de racionalismo... se echa en falta una ausencia total de obras racionalistas, del constructivismo, de cuadros no dirigidos tanto a comunicar sensaciones, como a significar la presencia de nuestros tiempos”⁵.

El desarrollo social y cultural

Al crecimiento de la población se suman en esta época el desarrollo agrario y tecnológico, unido a la mejora de servicios y comunicaciones. El Programa de Promoción Industrial de la Diputación Foral se pone en marcha en 1964. En 1973 se abre el aeropuerto de Noáin y en 1986 España ingresa en la CEE. Tres universidades (UN, UNED y UPNA) posibilitarán el intercambio de conocimientos. Navarra va a romper con su aislamiento anterior.

En el terreno cultural, y propiamente artístico, la antigua Escuela de Artes y Oficios de Pamplona se complementa con la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos (1969), tras de la que aparece en Bilbao la Escuela Superior de Bellas Artes (1970), que ejercerá de foco atractivo para la mayoría de los jóvenes que deseen cursar estudios superiores en la materia. En esa década surgen las Salas de Cultura de las Cajas de Ahorros, especialmente la de Pamplona –Sala de Cultura CAN (1969)– que funcionará como un verdadero centro cultural progresista bajo la dirección de Xabier Morrás. En la siguiente, los Pabellones de Arte de la Ciudadela de Pamplona (1973) y la Galería Parke 15 (1977), que, en su conjunto, difundirán el arte más reciente a nivel local y estatal con importantes muestras de artistas nacionales e internacionales, entre ellas las de Eduardo Chillida, Néstor Basterrechea, Roberto Matta Echaurren, Antoni Tàpies, Lucio Muñoz, Francis Bacon, Victor Vasarely y Henri Moore⁶. Esta práctica expositiva enlazará con la que, a partir de 1986, a escala regional, pondrá en marcha el Museo de Navarra con su “programa de recuperación de las Artes Plásticas”⁷.

Se puede decir que la adaptación mental a los nuevos tiempos se ha consumado cuando, a mediados de los 80, se van incorporando a la dinámica cultural pamplonesa los jóvenes navarros licenciados en Bellas Artes, por la Universidad del País Vasco en su práctica totalidad.

⁴ LARRAMBERE, José Antonio, “La pintura moderna de Julio Martín-Caro”, *El Pensamiento Navarro*, Pamplona, 30 de agosto de 1959, p. 7; y “Julio Martín-Caro, en el Museo de Navarra”, *El Pensamiento Navarro*, Pamplona, 31 de diciembre de 1960, p. 3. Véase PÉREZ DE EULATE VARGAS, M., *op. cit.*, p. 433.

⁵ MANTEROLA, Pedro, “Exposición Ciudad de Pamplona”, *Diario de Navarra*, Pamplona, 9 de marzo de 1975, p. 13, *op. cit.* por PÉREZ DE EULATE VARGAS, M., pp. 173 y 276-277.

⁶ Para una información más detallada de estas contribuciones véanse la voces “Sala de Arte y Cultura” y “Galerías de Arte” de la *Gran Enciclopedia Navarra* (Pamplona, CAN, 1990), redactadas por Salvador Martín-Cruz, aparecidas en los tomos X, pp. 82-84 y V, pp. 234-235.

⁷ Que enlaza con exposiciones celebradas en este centro en las décadas anteriores, que, aunque no sometidas a un “programa”, sí permitieron lucir sus obras a pintores importantes como Julio Martín-Caro y otros relacionados con la joven expresión figurativa de componente moderno.

Los Encuentros de 1972 y la llegada de Oteiza a Navarra

Los Encuentros de Arte celebrados en Pamplona entre el 26 de junio y el 3 de julio de 1972 actuarán como un revulsivo en el plácido discurrir del Realismo representativo. La presencia en nuestras calles y locales cerrados de 350 artistas o grupos artísticos, de los que un centenar fueron españoles y el resto de procedencia anglosajona, latinoamericana, europea, asiática y africana, permitieron –en palabras del crítico de arte Fernando Huici– “abrir un debate interior... contribuyendo a poner los relojes del arte contemporáneo español [y podríamos decir también navarro] a la hora del mundo”⁸. Público y creadores pudieron tomar contacto con experiencias que en el campo del arte último se estaban dando a nivel conceptual, minimalista, neo-dadaísta y cibernético. Y todo ello –usando las palabras descarnadas de Víctor Manuel Arbeloa y Jesús Mauleón en el *Diario de Navarra*– en una sociedad “monótona y mediocre”⁹, aunque el público joven diese, según atestiguaba Goiti en el mismo periódico, “lecciones diarias de civismo, de inteligencia, de comprensión... [fuera] de todo dogmatismo, de todo prejuicio, de cualquier simpleza crítica, [con el fin de] saber, oír y experimentar directamente... para poder tener una opinión personal” sobre las manifestaciones artísticas innovadoras y recientes¹⁰.

En particular, la exposición “Arte vasco actual”, presentada por el crítico de arte Santiago Amón en el Museo de Navarra, supuso el encuentro de los creadores navarros con la fuerza expresiva y racional-analítica del Norte. Pese a algunas deserciones de última hora, estuvieron representados, por medio de veinte obras pictóricas y escultóricas, los miembros de la tercera generación de artistas vascos, divulgadores del vanguardismo escultórico principalmente, tales como Eduardo Chillida y el “grupo de Aranzazu” –excluido Oteiza al no ser atendidas sus peticiones por la organización de los Encuentros–¹¹ con Agustín Ibarrola, Néstor Basterrechea y Mari Paz Jiménez; los de la cuarta, como Remigio Mendiburu, Vicente Larrea, Rafael Ruiz Balerdi, José Luis Zumeta y José Antonio Sistiaga; y los más jóvenes entonces: Carmelo Ortiz de Elguea, Ramón Carrera, Fernando Mirantes y Marta Cárdenas, con algu-

⁸ HUICI, Fernando, “Memoria de los Encuentros”, en *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1997, p. 33.

⁹ ARBELOA, Víctor Manuel y MAULEÓN, Jesús, “Carta abierta sobre los Encuentros”, *Diario de Navarra*, Pamplona, 2 de julio de 1972, p. 28.

¹⁰ GOITI [Fernando Pérez Olló], “Notas del reporter” [epígrafe “Una radiografía”], *Diario de Navarra*, Pamplona, 5 de julio de 1972, p. 7. “El eje principal de la idea –recuerda José Luis Alexanco, uno de sus protagonistas– era crear una nueva manera de habitar el Arte, compartir escenarios, involucrar al espectador, hacer convivir a los sentidos, mezclar la vanguardia con lo tradicional, lo plástico con lo sonoro, atendiendo siempre a la calidad de los hechos, y a su capacidad de estar vivos... enfrentando conceptos nuevos con los ya aparentemente asentados... siendo la situación política de España un laboratorio” (ALEXANCO, José Luis, “A 25 años de los Encuentros de Pamplona”, en *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*).

¹¹ Enfocadas hacia la unidad de los artistas vascos y el resurgir de la “escuela vasca” de arte: la apertura de un local para información y gestiones culturales de los artistas navarros en colaboración con los “del resto del País Vasco”; cesión al nuevo centro y a la Escuela de Deva –por él propiciada en 1969– del material audiovisual utilizado en los Encuentros; subvenciones a ambos centros; y garantía de participación activa en la organización de los futuros Encuentros; actuaciones que consideraba un primer paso para constituir un “grupo de artistas vascos” (ARRIBAS, María José, *40 años de arte vasco 1937-1977. Historia y documentos*, San Sebastián, Erein, 1979, p. 179).

nos representantes de la pintura navarra –Isabel Baquedano, Xabier Morrás y Pello Osés– cultivadores de un figurativismo crítico con la sociedad¹².

Otro hecho trascendental para el paso de una parte de las artes plásticas navarras al mundo de la Abstracción fue la llegada y establecimiento temporal del escultor guipuzcoano Jorge Oteiza en la localidad de Alzuza, a pocos kilómetros de Pamplona. Sucederá en 1975, y será posible por la atracción de su cuñado, el padre salesiano José Luis Carreño Etxeandia. La Orden Salesiana tenía en este pueblecito del Valle de Egüés una casa de reposo, y la proximidad familiar, el deseo de encontrar un lugar tranquilo para la salud de su esposa Itziar y hasta el orgullo que el escultor sentía por los antecedentes navarros de su apellido, le movieron a tomar esta trascendental decisión para el futuro de las artes plásticas en Navarra¹³.

Aunque el escultor de Orío no lograra hacer despegar al grupo navarro *Danok* (Todos) –uno de los pilares pensados por Oteiza para la recuperación de una escultura vasca en el encuentro de la experimentación con la tradición– existieron sin embargo artistas locales que participaron de sus propuestas¹⁴. Así, su presencia temporal en Alzuza contribuirá al establecimiento de nexos del pensamiento propio con autores de distinto corte (Isabel Baquedano, Xabier Morrás, Pedro Manterola, José Ulibarrena, Alberto Orella, José María Mínguez, Faustino Aizkorbe, José Ramón Anda, Pedro Salaberri, Félix Ortega...), parte de los cuales elevaron sus planteamientos metafísico-racionales a la creación tridimensional, dando un paso decisivo a la Abstracción geométrica. Las palabras del escultor guipuzcoano Néstor Basterretxea con respecto al legado de Oteiza –“nos impuso una exigencia de calidad, de seriedad, de creer en la investigación”– pueden aplicarse, ya no a sus herederos vascos, sino también a los navarros que [...] aceptaron su herencia¹⁵.

¹² Además de los nombres citados, estuvieron presentes Arri, Dionisio Blanco, Bonifacio Alfonso, Gonzalo Chillida, Juan Mieg, y, de manera oficiosa, los pintores navarros Antonio Eslava, Pedro Salaberri y Mariano Royo. Para una historia de los Encuentros ver mi trabajo “Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 14, 2004, Universidad Complutense de Madrid, pp. 251-267.

¹³ En esta localidad, el sobrino del escultor, Fernando San Martín, arquitecto, había proyectado la urbanización “Erriko Txiki”, cerca de la que puso a disposición de su tío una casa y otra aledaña de servicio. Jorge Oteiza llegaba cansado de su experiencia fallida de la Escuela de Deva y necesitaba un retiro. Véase, ESPARZA, José María, “Jorge Oteiza vive y descubrió su filosofía en Navarra”, *Diario de Navarra*, Pamplona, 22 de mayo de 1988, p. 53.

¹⁴ Recordemos que los pilares sobre los que se asentaría el Grupo Escuela Vasca planificado por Oteiza en 1966, tras su vuelta de América del Sur ocho años antes, que no perdurarían como tales más de dos años, fueron Gaur (Hoy) en Guipúzcoa, Emen (Aquí) en Vizcaya, y Orain (Ahora) en Álava. Baita, en Iparralde, no llegaría a constituirse. Para Pedro Manterola, pese a su provisionalidad, impusieron un análisis de la expresión estética vasca, una mayor atención hacia los movimientos artísticos del momento y una preocupación por la identidad cultural del pueblo vasco. Véase, ARRIBAS, M. J., *op. cit.*, pp. 80-88; y MANTEROLA, Pedro y SALABERRI, Pedro, *Arte navarro actual (Pintura y Escultura)*, Pamplona, 1982, p. 3, edición limitada.

¹⁵ HERRERO, Roberto, “La gran importancia del artista y el difícil carácter que caracterizaba a la persona se cruzan en las opiniones y recuerdos que siete escultores vascos tienen de Jorge Oteiza y de su legado creativo”, El *Diario Vasco*, San Sebastián, 21 de octubre de 2008, pp. 8-9 del suplemento especial “Oteiza 100 años”. Fernando Golvano considera que la herencia recibida de Oteiza dejó entre sus seguidores (entre los que incluye a los navarros Faustino Aizkorbe, José Ramón Anda, Ángel Bados, Ángel Garraza, Félix Ortega e incluso Javier Muro) “un germen crítico para seguir pensando y activando su propia imaginación creadora en diálogo con otros artistas y con otras poéticas”. Ver GOLVANO, Fernando, “De la memoria y de las apropiaciones”, introducción al catálogo *Oteiza, memoria y apropiaciones*, Ayuntamiento de Pamplona, 2008. Por su parte, el pintor pamplonés Pedro Salaberri reconoce

Este paso vino también precedido por el trabajo de un fraile franciscano originario de Navarra, aunque nacido en San Sebastián, fray Xavier de Eulate¹⁶, amigo íntimo de Oteiza. Por ello, y porque se trasladaría al convento de los padres franciscanos de Olite en 1962, ya como un pintor abstracto que también sabe retornar a la figuración cuando lo desea, el padre Álvarez de Eulate puede ser considerado como el primer abstracto de Navarra.

Xavier de Eulate, después de haber pintado con Daniel Vázquez Díaz, se había orientado a la abstracción geométrica, arraigándola en una pintura constructiva cuyos precedentes halló en el Renacimiento italiano. Siendo un pintor abstracto-geométrico ya en 1956, derivaría en los 80 a una pintura de campos de color al modo del ruso-norteamericano Mark Rothko. En ese tránsito estilístico no fue ajena la complicidad artística con Oteiza, después de haber colaborado con él entre 1950 y 1954 en la decoración interior de la basílica de Arantzazu, en la localidad guipuzcoana de Oñate, en concreto con el diseño de sus vidrieras, en las que para entonces había alcanzado la abstracción casi plena en la representación de los símbolos cristianos. Sin embargo, la figura de Xavier de Eulate ha quedado aislada del entorno navarro por su propia vocación religiosa y su personal independencia, que le han retenido en Olite por casi cinco décadas, limitándose sus relaciones artísticas a las de su amigo Jorge Oteiza y entorno más íntimo.

Dicho esto, pasaremos a considerar a los más señalados intérpretes de la Abstracción plástica: pintores y escultores.

REPRESENTANTES DE LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA

Pintores

Entre los geométricos, merecen un análisis más detenido:

Luis Borobio Navarro (Zaragoza, 1924-Pamplona, 2005)

Se afincó en Pamplona a principios de 1968. Tras una ausencia de cuatro años para detentar la cátedra de Estética y Composición en la Universidad de Sevilla, en 1975 se reincorpora a la Escuela de Arquitectura de la Universidad

el ejemplo de Oteiza como una “iluminación” que marcaba “el camino del espíritu y del conocimiento”. Véanse, NAHUM, Sara, “Pintar pensando en Jorge Oteiza”, *Diario de Navarra*, Pamplona, 9 de abril de 2009, p. 61; y GARAYOA, Fernando F., “Las Señales de Salaberri abren el ciclo Interpretaciones del Museo Oteiza”, *Diario de Noticias*, Pamplona, 9 de abril de 2009, p. 75.

¹⁶ En el siglo Javier María Álvarez Casi, nacido en San Sebastián en 1919, pintor de caballete y muralista, además de diseñador de vidrieras, estudió Bellas Artes en la Real Academia de San Fernando (Madrid), después de haberse dado a conocer en la exposición de artistas noveles de la Diputación Provincial de Guipúzcoa de 1949, tras de la que entró franciscano. Amplió conocimientos plásticos con Daniel Vázquez Díaz y con Jorge Oteiza, que ya en 1954 le definió como “un gran valor nuevo”. Ha residido en Italia, Francia y Cuba, país desde el que saldría expulsado tras la revolución castrista, junto con sus compañeros de orden. Es destinado entonces al convento de los PP. Franciscanos de Olite, donde permanecerá desde 1962 y en donde realizará prácticamente toda su obra pictórica. Su biografía resumida en: MARRODÁN, Mario Ángel, *Diccionario de pintores vascos*, Madrid, Ediciones Beramar, 1989, vol. II, p. 64; y en TREYDEL, Renate, “Eulate”, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig, Saur, 2003, tomo 35, p. 304. Su evolución iconográfica puede seguirse en el dossier preparado por Itziar Ilarramendi en 2005 para servir de apoyo a la exposición permanente de su obra en el Convento de los PP. Franciscanos de Olite (Navarra).

de Navarra¹⁷ y en enero de 1979 da a conocer su obra en la Sala de Cultura de la CAN, ocasión en que el Museo de Navarra le adquiere su pintura “Tensiones compensadas”¹⁸. Su formación arquitectónica se nota en su pintura llena de valores compositivos, constructivos y espaciales, y fundamentada en la línea, con la que define las geometrías vibrantes de cromatismo y de luz de sus composiciones estructurales, suavizadas por un colorido de acordes poéticos ante fondos evanescentes. Recuerda por ello las indagaciones constructivas y espaciales del Suprematismo ruso.

Valle Fernández de Lesarri (León, h. 1925)

Tras estudiar en la Academia de Eduardo Peña, en Madrid, se afina en Burlada en 1965. Estudia en la Escuela de Artes y Oficios. Orienta su obra hacia una abstracción geométrica de carácter especulativo y espacial, cuya génesis parte de un núcleo dinámico y expansivo sirviéndose de papeles cálidos y fríos superpuestos con la técnica del *collage*, valorando texturas y calidades, como resultado de una interiorización trascendente¹⁹.

Jesús [Echeberria] Burgoa (Ondárroa, Bizkaia, 1933)

Entre los más destacados alumnos de Antonio Eslava, Burgoa ha planteado la pintura, desde su natural introversión, con un extremado rigor analítico dirigido a los espacios y las formas, lo que es manifestación de su búsqueda permanente. Valentín Arteta dijo de él que era el matemático que sabe construir sus cuadros con el difícil sentido de la medida y del equilibrio en el dibujo y en la mancha²⁰. Inicialmente cubista, ha evolucionado hacia la abstracción geométrica apoyándose en una paleta de colores fríos y en el envidiable dominio de las transparencias (*Troquel*, 1992, técnica mixta sobre lienzo, Museo de Navarra).

Pedro Manterola Armisén (Pamplona, 1936)

Oteiza le descubre la importancia de los racionalistas (Mondrian, Malevitch, Escuela de la Bauhaus, constructivistas...), de modo que en los 70 se impone a sí mismo la metodología racionalista con el fin de dominar su temperamento.

Durante esta década se interesa por los elementos estructurales del cuadro, la relación del fondo con la forma y del espacio con el *fluir temporal*.

¹⁷ Anteriormente se forma como arquitecto en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid (1951). Tras doctorarse en España (1953), se traslada a Colombia para ejercer como profesor de las universidades Nacional de Bogotá (1953-1961) y Bolivariana de Medellín (1962-1967).

¹⁸ Catálogo *L. Borobio*. Pamplona, Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, 1979 (exposición del 20 al 30 de enero). Ver su presentación anónima “Visión panorámica de la pintura de Luis Borobio”.

¹⁹ MARTÍN-CRUZ, Salvador, “Valle Fernández de Lesarri, una mujer que no se resignó”, *Pintores navarros*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Fondo de Estudios y Publicaciones S. A., 1981, tomo III, pp. 80-87.

²⁰ Cit. por MARTÍN-CRUZ, Salvador, “Jesús Echeverría Burgoa, un soplo racionalista lleno de sentido”, *Pintores navarros*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Fondo de Estudios y Publicaciones S. A., 1981, tomo III, p. 71.

Establece la evolución del siguiente modo (que es patente en sus series “Oblicuas”, 1973; “Escritura minimal”, 1977; “Aleatoria”, 1978; y “Pizarras”, 1979):

- la forma va simplificándose hasta convertirse en un ritmo elemental que se repite modularmente con muy pocas alteraciones;
- la relación fondo/forma se sustituye por la relación espacio/tiempo, que se significa por un módulo vertical que se sucede sin solución de continuidad y se produce de izquierda a derecha y de arriba abajo, como una especie de “escritura” a lo Mondrian;
- a la vertical sigue la oblicua; la oblicua derecha le permite asociar al análisis un comportamiento gestual derivado del hábito de escribir, al tiempo que significa una idea de progreso, “de ir hacia delante”, y de vuelo;
- el tiempo empieza a considerarlo sin término, por lo que el tamaño de las telas crece hasta el límite y los márgenes interiores de los cuadros desaparecen; además, las líneas se agotan, se desploman los trazos por cansancio.

Para Maya Aguiriano, mediante este procedimiento el pintor se disciplina para no caer en las fáciles explosiones de color de las vivencias. Aunque se muestra ambivalente en otro tipo de obras, ya que desahoga tensiones en cuadros informalistas como los de la serie “Banderas” (1975), ejecutados con *collages* empastados a lo Millares o Burri.

En los 80, del signo sistemático en su repetición evoluciona hacia caligrafías de letras y números en historias superpuestas, ilegibles, o en cuentas medio borradas que ya no es posible rehacer. El color continúa siendo contrapunto expresivo, aunque en una parte de su obra de este momento se decide por el blanco y negro, para distanciarse de ella misma y darle un carácter anónimo²¹.

Hacia 1987 se inclina hacia una figuración formada a partir de recuerdos, que se hacen reales por medio de mujeres rubenianas que danzan, dialogan, se mueven, en clave subconsciente y simbólica. Desaparece la racionalidad anterior, puede más la seducción del instante, lo instintivo, lo irracional, en lucha con el cuadro (“Mural de las bailarinas”, 1984)²².

José Antonio Pérez Fabo (Marcilla, 1942)

Ha hecho compatible su profesión de diseñador gráfico, que lleva a cabo en Alcobendas (Madrid), donde reside, con la investigación pictórica.

Partiendo del realismo evoluciona hacia el expresionismo figurativo y se orienta hacia una mística del lenguaje abstracto, con el uso de diferentes téc-

²¹ “Expresión ponderada de acción subjetiva y consideraciones sobre el tiempo en su doble alcance de medida de la propia vida y de la historia”. AGUIRIANO, Maya, *Pedro Manterola*, Bilbao, Sala de Arte Gran Vía 21 de la Caja de Ahorros Vizcaína, 1980.

²² Según Manterola, “la pintura es un esfuerzo por enriquecer la comprensión de la realidad a través de la invención significativa de imágenes, una constante reflexión sobre el hombre y su entorno expresada en verosimilitudes por medio de un lenguaje especial y en la que el artista, cualquier hombre, responde al permanente estímulo de la realidad, poniendo en juego su inteligencia, su imaginación, su cultura, su sensibilidad y su trabajo”. Ver *Manterola*, Pamplona, Pabellones de Arte de la Ciudadela de Pamplona de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1980.

nicas. Al comienzo de la década 1980 su pintura puede calificarse de neocubista, con un sentido expresivo no obstante, que conjuga la voluntad estructuradora con la expansión vibratoria de ángulos y planos de luz, sobre los cuales, o integrado en los mismos, se define un rostro humano, como única referencia de la realidad en un espacio irreal.

En “El grito en el caos” (1983) se evidencia la depurada técnica de Fabo, que parece haber asimilado perfectamente los lenguajes pictóricos modernos: el grafismo es su elemento expresivo más característico, así como esa refinada plasticidad, sugerente y sutil, que da a la obra ese aspecto de mosaico cristallino, aparentemente monocromo si no fuera por la rica tonalidad de sus grises. El grito, a que alude el título, parece producir con sus ondas acústicas una quebradura del espacio pictórico y éste se expande en una forma que recuerda las mejores manifestaciones del futurismo italiano.

María Teresa Martínez de Ugalde (Mañeru, 1942)

Parte con una sólida formación, recibida en La Sorbona de París, en Artes Plásticas y Ciencias del Arte, que se ve reconocida con algunos premios²³. Dejando a un lado su orientación figurativa, de alto grado simbólico, se adentra en la abstracción geométrica al sentirse atraída por el cubismo más lírico de Gris, Vieira da Silva y De Staël. Llega a la completa abstracción mediante un proceso de interiorización de sus sensaciones ante las manchas de color, las formas o las líneas. Por ello su pintura resulta espiritual. Este sentimiento se abre paso a través de la luz, manifestada por medio del color rojo, fuerte e instintivo. La luminosidad le pone en contacto con otras realidades intuitivas (“Iluminación”, 1990).

Félix Ortega Martínez (Haro, La Rioja, 1956)

Su primera pintura es rápida, intuitiva y llena de agresividad, podríamos decir que desordenada, hasta cuando conoce la pintura de Vasily Kandinsky y estrecha su relación con Jorge Oteiza, de quien aprende a lo largo de cinco años. A partir de entonces se torna minuciosa, se implica en un proceso lógico y deductivo que tiene su comienzo en la escultura, abandonando por un tiempo la pintura. En 1981 presenta su nueva obra pictórica en la Sala de Cultura de la CAN y se verá que está influida por Oteiza (“Espiral recta número 1” se sitúa en el ámbito del “Odiseo” oteiziano), pero también por Malevich, Mondrian –que le impulsan al orden de la geometría– y por Rothko, que le contagia de su emoción ante el espacio cromático. La geometría de las obras de Ortega está definida con planos de, como si dijéramos, “no colores” –blanco, negro y gris–, que, sin embargo, resultan acogedores y exquisitos por su perfecta definición, generando un espacio habitable dentro de su lógica racionalidad, un espacio casi arquitectónico, donde el blanco ocupa el centro de la composición, como si de una ventana imaginativa se tratase, que se expande a costa del negro y en ocasiones se transforma en gris. Como explica

²³ Mención de Honor en el Salon de la Société Lyonnaise des Beaux-Arts (1981), Medalla de Plata concedida por la Académie Internationale de Lutèce (Paris) con ocasión del XIV Grand Prix International (1982) y Grand Prix d’Honneur de Peinture Contemporaine de Lyon (1986).

Alberto Gosá²⁴, ello es fruto de una especie de lógica evolutiva, como biológica, que él llama cohesión, en referencia a la distribución espacial y compositiva de los colores dentro del espacio plástico, aunque separados por bordes de neta definición, de perfil quebrado o plano superpuesto, que parecen presionarse entre sí para extenderse a costa del otro, mutándose del blanco en gris adaptativo y de este en negro o viceversa. Su pintura se irá desnudando hasta el límite para encontrar en la esencia y en el aparente silencio toda su elocuencia. Félix Ortega se sitúa, plásticamente, en equidistancia con el Neoplasticismo holandés, el Constructivismo ruso y la pintura contemplativa norteamericana de campos de color, próximo a la Abstracción postpictórica y al Minimalismo estadounidenses.

Koldo Sebastián del Cerro (Pamplona, 1961)

Ha participado con el anterior en el Grupo +4, junto con José Ignacio Agorreta y Juan Belzunegui. Sebastián iniciará en esta época su pintura de ritmos y campos de color seriados, cuidadosamente controlados (“Módulos para estructuras flexibles”, 1991, Museo de Navarra), tratando de fundir lo que va a ser principal característica de su pintura, referencias orientales con occidentales.

Un caso distinto es el constituido por Merche Goñi Navaz (Pamplona, 1945), única representante de la abstracción lírica en la década de 1980, ejecutora de una pintura de sugerentes masas cromáticas delimitadas por líneas sinuosas de trazado firme, que se destacan de fondos de color armoniosos. El movimiento de sus composiciones parece depender de una metamorfosis orgánica extraña, que pertenece al mundo de la sub-realidad o, tal vez, podría generarse por un azar con vida propia.

La tendencia racionalista en un sentido amplio pervivirá a lo largo de las décadas 1990 y 2000, dentro de una variedad de resoluciones que va desde los heliográficos de Asunción Goikoetxea Fernández a los campos de color definidos de Jokin Manzanos Garaioa y Fernando Pagola Marín, y desde las delineaciones colorísticas de Belén Puyo Irisarri a los asépticos planos de color tangenciales de David Rodríguez Caballero. Es digna de reseñar la presencia en Navarra de la precursora del arte normativo Elena Asíns Rodríguez, desde que en 1996 se avecindase en Azpirotz, aunque su labor fundamental sobre el análisis de la forma en su estructura, dimensiones y ritmos con ayuda de la computadora ya estuviera concebida fuera de nuestros límites geográficos²⁵.

²⁴ GOSÁ, Alberto, “Biología en la pintura de Félix Ortega”, catálogo *Félix Ortega*, Pamplona, Sala de Cultura de la CAN, 4 al 15 de marzo de 1981.

²⁵ Se inicia en 1968 dentro del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, en el que colabora con el grupo formado por los artistas José María Yturralde, Gerardo Delgado y Soledad Sevilla, el director de IBM-España, Mariano Fernández Barberá, y los matemáticos Ernesto García Camarero y Florentino Briones. Véase el catálogo *Bifurcaciones*, Fuenlabrada, Centro de Artes Tomás y Valiente del Ayuntamiento de Fuenlabrada, 16 de febrero al 23 de abril de 2006.

Escultores

Esta indagación formal en torno al racionalismo abstracto se va a llevar también a las tres dimensiones.

Frente al relativamente numeroso grupo de escultores figurativos, otro, formado por escultores neoconcretos o neoconstructivistas, desea materializar la idea de estructura en sus obras. Predominan en ellas valores geométricos (línea, superficie, volumen), composiciones equilibradas, racionales en cuanto al juego de tensión-dinamismo que se libera en el espacio. En este grupo está presente la influencia de Jorge Oteiza, afincado en Alzuza, que, bien con su impulso personal hacia los escultores navarros, bien con su invitación a experimentar con la desocupación espacial, repercute más directamente en Jesús Alberto Eslava, José María Mínguez, Faustino Aizkorbe y José Ramón Anda.

Jesús Alberto Eslava Castillo (Belascoáin, 1930)

Tras ejercer como decorador llega a la escultura en 1980, siendo su formación autodidacta. Interesado por la combinación de línea y plano sobre superficies de perfecto acabado, su escultura, progresivamente esquemática, se orientará hacia la abstracción geométrica dentro de un ascetismo expresivo que primará la idea sin menoscabo de evocaciones afectivas. Así, la comunicación entre seres iguales o la dominación por medio de la violencia, el reencontro consigo mismo, la complejidad de las relaciones humanas, la vida en su totalidad y esencia son sus temas primordiales, sugeridos de manera abstracta en sus piezas de hierro (“Diálogo”, 1985, Museo de Navarra). Para su plasmación recurre a conceptos estructurales como el núcleo, la concavidad o la esfericidad, evocadores del acogimiento que el ser humano precisa para darse a los demás. Se ha interesado por formas elementales y desnudas que traduzcan el esfuerzo humano en el deporte, dado que su escultura contiene una energía capaz de alcanzar el formato monumental (“Antorcha”, Estadio Larrabide, Pamplona, 1988; “Pelotari”, 1989, Museo de Navarra).

José María Mínguez Albizu (Estella, 1941)

Se aproxima al lenguaje de las maclas de Oteiza en su serie de esculturas en alabastro de Fitero (“Homenaje a Oteiza III”, 1993, Museo de Navarra). Socavándolas interiormente con una compleja herramienta, libera espacios interiores trascendidos por una luz, antes inexistentes, pero ahora recreados estructuralmente en un mundo particular, con una especie de “silencio religioso”, tal como su autor explica²⁶.

Concha Cilveti Echeverría (Pamplona, 1942)

La escultura en barro y madera de esta ceramista se fundamenta en la fuerza de los rasgos significativos de la cerámica vasca y de la poética oriental, japonesa en particular. En la década de 1980 centrará su investigación en variaciones en torno al círculo, teniendo como referencia la estela funeraria discoidea (“Sin título”, 1988), pero fiando el resultado del proceso creativo a

²⁶ MARAÑA, Félix, “Un artista en el trabajo del alabastro. José María Mínguez/Escultor”, en *Navarra hoy*, Pamplona, 25 de octubre de 1992, pp. 40-41.

la metamorfosis de los barnices durante el proceso de cocción y las texturas consiguientes. Reconoce su lenguaje como “sutil, enigmático y de recogimiento”²⁷, dentro de su sencillez. El paso del tiempo traerá a su obra una creciente depuración formal.

Ángel Bados Iparaguirre (Olazagutía, 1945)

Sus orígenes artísticos se relacionan con la poesía visual de Julio Campal, es decir, con la búsqueda de un metalenguaje que aglutine en sí mismo las diferentes disciplinas expresivas en un intento de romper actitudes convencionales ante el arte²⁸. Sus primeras esculturas surgen de los modelos de Oteiza, pero pronto se acerca a la obra objetual ligada al arte conceptual bajo la influencia del alemán Joseph Beuys, el cual se propone superar con el uso del objeto los límites de la escultura tradicional (“No es necesario tomar el punto situado sobre la ladera”, montaje presentado en las Salas de la Dirección General de Patrimonio Artístico de Madrid en 1979; y “¿Qué sonido es el de la montaña?”, instalación ofrecida en la Sala de Cultura CAN de Pamplona en 1980, obras de consistencia efímera). A partir de 1985 se siente atraído por los presupuestos del minimal y da entrada en su obra a evocaciones, sensaciones recibidas de fuentes dispares, saberes de carácter técnico o erudito, y al azar. Es así como surgen sus “cajas” de concepto mínimo, esenciales, austeras, bajo la filosofía de “el más con el menos”, lejos de su orientación narrativa y sentimental del pasado, en el que, sin despegarse de su maestro Oteiza, se reafirma en el mundo de lo conceptual.

Faustino [Gil] Aizkorbe (Olloqui, 1948)

Sus escuelas de formación han sido la naturaleza de nuestra tierra y la tradición artesanal vasca, con esa vena trágica y austera que le es común y que supieron percibir Chillida, Basterrechea, Mendiburu y Oteiza. Será el propio Oteiza quien reconozca en Aizkorbe a una nueva generación vasca de escultores, que, en el último tercio del siglo XX, entronca con la “estructuralidad operatoria” y “la voluntad espiritual de explicar la realidad como biografía nuestra con el espacio”. Para Oteiza, Aizkorbe se enfrenta con la conversión del suprematismo de Malevich acercándolo a un “suprematismo vasco de naturaleza radicalmente otra”, eminentemente experimental, de raíz poética, que debe huir de la contaminación de la belleza expresiva y buscar su razón de ser en la “lógica interna de lo que hace”²⁹. La obra escultórica de Aizkorbe parte de un planteamiento metafísico oteiziano para irse orientando poco a poco impulsada por un concepto metafórico a lo Chillida –como observa Manterola³⁰–, más gestual y barroco, que ocupa los años 80 con sus “Articulaciones” flotantes, en tanto que en la década siguiente retornará a la discipli-

²⁷ MENDIRY, Ruperto, “Las seis exposiciones del programa Cultur. Arte por los cuatro costados”, *Diario de Navarra*, Pamplona, 21 de agosto de 2004, p. 90.

²⁸ LÓPEZ HERNÁNDEZ, Laura, “Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán”, *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, n. 18, Universidad Complutense de Madrid, 2001. Acceso: http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html

²⁹ OTEIZA, Jorge, “Aizkorbe, nuevo escultor en Escuela Vasca”, en *Aizkorbe escultura pintura. Carta de Oteiza al escultor navarro*, catálogo *Aizkorbe*, Pamplona, Sala de la Caja de Ahorros Municipal, 1976.

³⁰ MANTEROLA, Pedro, “Dos escultores. Faustino Aizkorbe y Agustín Vizcarro”, *Diario de Navarra*, Pamplona, 15 de febrero de 1976, p. 11.

na más rígida de la geometría y de unidades-tipo (columna, torso, estela, cubo...) que descompondrá, articulará o expandirá en el espacio con un sosiego que le permitirá ser analítico en el momento de desvelar los espacios propios o circundantes. Sus articulaciones flotantes rompen y penetran el aire que las rodea. Con una resolución formal exquisita en su calidad externa y sobria belleza, estos juegos experimentales con el espacio evocan dinamismos naturales de carácter orgánico pero de resolución lineal, con los que titula sus obras: expansiones, tensiones, compenetraciones, acercamientos o plegamientos.

José Ramón Anda Goikoetxea (Bakaiku, 1949)

Tras una breve etapa figurativa-expresiva centrada en el ser humano, el conocimiento de Oteiza a principios de los 70 le conduce hasta la escultura de Max Bill y Brancusi en la década siguiente, empleando formas geométricas elementales (el cubo, la esfera, el cilindro, el ovoide y la pirámide principalmente) que bajo un planteamiento abstracto y conceptual, la precisión del cálculo y un apurado acabado, le sirven para conducir al espectador-manipulador de su obra hacia la experiencia espacial y sensorial (“Sin título”, 1989, Museo de Navarra). Anda se reconoce como un “racionalista barroco”, capaz de ser analítico en el planteamiento de las ideas, pero emotivo ante el proceso de transferencia de esas ideas a la materia. “Mi escultura es concreta, busca la simplicidad y va a lo fundamental”, ha declarado³¹. Este enfoque también está presente en su mobiliario particular, capaz de dialogar con otros tiempos y culturas, donde se ha visto un homenaje a los artesanos que, como su padre, vivieron entregados a la madera. Se trata de muebles concebidos con un enfoque escultórico, pero sin la trascendencia que tiene la obra de arte, situados, como escribe Sáenz de Gorbea, “entre el productivismo –esto es, la funcionalidad– y la estética mínima del menos es más”³². Muebles de roble hechos para usar y tocar, con incrustaciones de otras maderas y una límpida factura. Una tercera vía de trabajo de Anda en el futuro serán los proyectos escultóricos para espacios públicos.

Ángel Garraza Salanueva (Allo, 1950)

Profesor de Escultura en la Universidad del País Vasco desde 1977. Su contacto con la madera como aprendiz de carpintero durante sus estudios en Pamplona, y la proximidad a la escultura vasca de Oteiza y Chillida le llevan a valorar tanto la materia como el concepto formal, sin menosprecio de lo artesanal, de modo que adopta una escultura modular constructiva antes de 1980. Descubre en Sargadelos (Galicia) la capacidad expresiva del barro, que será en adelante su material de trabajo. En 1984 su obra adquiere identidad propia con sus características figuras exentas, sin peana, y sus murales cerámicos, en un creativo encuentro del suelo con la pared en el mismo espacio. El influjo del minimalismo se abre a la poética imprevisible del barro, que unido a la madera presenta combinaciones de formas geométricas esenciales. Sobre 1985 introduce el hierro para contraponer distintas formas, elementos y materiales, pero también con la voluntad de invadir el espacio arquitecto-

³¹ ZAPATER, Juan, “La razón al servicio de la emoción. José Ramón Anda”, *Navarra Hoy*, Pamplona, suplemento semanal del 5 de abril de 1986.

³² SÁENZ DE GORBEA, Xabier, “El compromiso con el espacio y el tiempo, la materia y la función”, catálogo *Anda Eskultura Erakusketa*, Ayuntamiento de Zarautz, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1993.

nico con sus obras (“Cuadrado negro sobre tierra roja”, 1987, Museo de Navarra). Se apoya en el método fragmentario de la composición, las formas duales, el contraste y la incorporación del color.

Alfredo Sada Laguardia (Falces, 1950-1992)

Del conjunto de escultores descritos es el único que como Oteiza, pero también Moore y Brancusi, ha buscado la síntesis expresiva en la estatuaria antigua, pero sublimada al contacto del arte actual (como señala Marín Medina, la configuración neumática de sus esculturas de yeso forradas por lámina de plomo tiene mucho que ver con la escultura surrealista)³³. La esencial forma de sus esculturas evoca tanto el organicismo —es decir, las formas de la naturaleza— como el minimalismo, cuando las distribuye en forma seriada dentro del espacio expositivo (“Exvoto”, h. 1989, y “Sonrisa de plátano”, 1989, Museo de Navarra).

La abstracción geométrica perdurará en los 90 en la escultura “audible” de Alberto Orella Unzué (Pamplona, 1943), en los planteamientos conceptuales de Josetxo Santos Odériz (Pamplona, 1947), en la escultura “aérea” de Jesús Elizaincín Osinaga (Pamplona, 1954), en la escultura en hierro hecha de laberintos curvilíneos-filiformes o en driedros-triedros abiertos al espacio del estellés *Erretan* (Florentino Fernández de Retana Lobo, 1954), en la escultura de sugestión “arquitectónica y espacial” de Jesús “Dick” Rekalde Salvador (Pamplona, 1963), y en las “fragmentaciones” minimalistas de Javier Moreno Espinosa (Villafranca de Navarra, 1963), donde las influencias de Oteiza se mezclan con otras más variadas, desde Kandinsky a Max Bill o Calder, y el minimal.

En el escultor valenciano Pep Blasco Canet (1943), vecindado en Pamplona en 1967, se dará un proceso de abstracción que no llegará a borrar la figura, aunque sí a esquematizarla. Éste se iniciará a fines de los 70, siguiendo un proceso simplificador que culmina en su instalación “Anónimos” (Sala García Castañón, de Pamplona, 1994), una de cuyas versiones, en poliéster coloreado, se erige en el campus de la Universidad Pública de Navarra, la cual se inspira en los personajes masificados e incommunicados del pintor hiperrealista Genovés.

REPRESENTANTES DE LA ABSTRACCION EXPRESIONISTA

Pintores

Los abstracto-expresionistas lo fían todo a formas de color instintivas, con ritmos aleatorios de gruesas texturas. Se orientan en este sentido:

José María Mínguez Albizu (Estella, 1941)

Entre 1982 y 1987 experimenta con planchas de cemento, cuya textura pone al descubierto su verdadera vocación de escultor, a la que se entregará más tarde. Estos cementos son objeto de investigación y creación matérica al modo de Tápies. Los colorea con anilinas y encola en ellos arenas y otros ob-

³³ MARÍN MEDINA, José, “Materiales de revelación y gran novedad plástica”, *El Independiente*, Madrid, 28 de mayo de 1990.

jetos para conferirles relieve. Alcanza calidades resueltas a menudo por azar, de modo que afloran en ellos tan pronto paisajes como erosiones con signos o bien huellas pretendidas. Para Mínguez se trata de “una expresión geológica a través del tiempo”, ya que le obsesiona el encuentro de la vida con la muerte, así como el valor del instante en el espacio³⁴.

La evolución de Mínguez es por completo atípica. Tras dieciséis años de trabajo como ebanista (1954-1971), salta a la pintura probándose en el surrealismo, expresionismo y, enseguida, da el paso a la abstracción, pero primero con una suerte de rayonismo geométrico. Tras esta etapa se pasa al soporte de papel para, con técnica de óleo rebajado, plasmar composiciones de color por completo gestuales y liberadas de la forma, al modo de Pollock y Motherwell (“Aguada al óleo”, 1980). Martín-Cruz relaciona estas “tintas” con la abstracción de Vaquero Turcios, pero con una inclinación a lo signo-gráfico, ya que, algo más tarde, las somete a rayados para manipular la materia, jugando con ella o hiriéndola³⁵. Con ello se sitúa a las puertas de lo que acabamos de describir.

Ana Rosa Izura Eguiguren (Tafalla, 1943)

Su investigación se apoya en texturas y calidades matéricas en el límite de la figuración con la abstracción –tanto en pintura como en grabado– con alusiones realistas (paisajes, cielos nubosos...) o sígnicas, que define con un dibujo preciso (aprendido de su maestro Montes Iturrioz, en Irún, su ciudad adoptiva), dentro de ensoñaciones telúricas (“Sin título”, 1983).

Javier Zudaire Goyena (Tafalla, 1947)

Es seducido por el color hasta el punto de ser el que le mueve a investigar su dispersión espacial, con absoluta libertad de movimientos. De ahí la gestualidad de la pincelada, el movimiento de las masas, la oposición tonal, que le sitúa en la onda de Viola, Saura o Tápies. Es la suya una pintura “de pensamiento”, que se distingue de la pintura, también cultivada por él, “de hechos”, es decir, de realidades³⁶.

Hay también artistas que se han visto atraídos por esta tendencia del expresionismo abstracto en alguna fase evolutiva de su obra, por ejemplo:

Francisco Buldain Aldave (Pamplona, 1927)

Formado en Francia, donde vive entre 1949 y 1968, su temática es figurativa acerca de la condición humana, pero somete la figura a un fuerte proceso de abstracción que evidencia su convincente asimilación de estilos modernos, desde el impresionismo al expresionismo o cubismo analítico, con un componente surrealista intenso. Es una pintura con apariencia de vidriera,

³⁴ ASTERIA, José de, “Mínguez expone en Fray Diego”, *Navarra Hoy*, Pamplona, 30 de octubre de 1984; SANZ, Luis M., “El crudo expresionismo de Mínguez Albizu en la Casa Fray Diego”, *Diario de Navarra*, Pamplona, 4 de noviembre de 1984; IRAZOQUI, Francisco Javier, “Mínguez: grande y escondido”, *Revista Navarra de Arte*, Pamplona, octubre-noviembre de 1995, p. 25.

³⁵ MARTÍN-CRUZ, Salvador, “Mínguez”, *Diario de Navarra*, Pamplona, 28 de agosto de 1980, p. 21.

³⁶ *Javier Zudaire*, Pamplona, Galería Azul, 1997.

dura pero poética, surgida de la imaginación y de la libre creatividad. Muchas de sus obras recuerdan al expresionista Rouault y a los Abstractos Líricos de 1940-50 (Manessier, Bazaine, De Staël), por su empleo de empastes gruesos de color aplicados en forma de mancha, aunque con sutiles entonaciones, que dan aspecto grotesco a sus figuras (“Ciencia astronáutica”, 1969, Museo de Navarra) o, por el contrario, evocan paisajes soñados. Estas maneras pictóricas permanecerán en sus discípulos de Huarte, sobre todo en Koldo Agarraberes, Natxo Barberena y Oskar Paternain³⁷, así como heredarán su disposición ante el arte, un arte sincero, inconformista, exploratorio y humanista.

Miguel Echauri Culebras (Pamplona, 1927)

Sus figuras humanas antepuestas a paisajes de gruesas texturas de la década 1960 terminan por confundirse con la tierra hasta su práctica extinción en la década siguiente. Serán paisajes dominados por el silencio y un estatismo atemporal, que hablan del drama de la existencia humana como por reducción al absurdo, al insistir en su ausencia, situándose al borde del expresionismo abstracto. Paisajes magmáticos que se sitúan ante la eternidad (“Huellas de nadie”, 1974).

Julio Martín-Caro Soto (Pamplona, 1933-Madrid, 1968)

Evoluciona hasta llegar en la década de 1960 a un espacialismo donde la figura humana, contemplada abiertamente como una mancha expresionista de dicción informal, se expande anárquicamente (h. 1962/1968) (Serie “El Muro”).

Mariano Sinués Martí (Zaragoza, 1935; desde 1940 en Elizondo y dos años más tarde afincado en Pamplona)

Refleja en sus ensoñaciones los misterios y miedos del ser humano, manipulando para ello las formas hasta el límite del informalismo y recargando las texturas de su obra expresionista en un proceso que inicia en la década de 1960.

José-Antonio Eslava Urra (Pamplona, 1936)

Es un pintor figurativo que con poderoso colorido *fauve* se adentra en un expresionismo de corte surrealista centrado en el drama de la existencia humana, vista sin desgarro, con una pincelada entre intuitiva y enérgica al modo expresionista alemán, cercana a la abstracción (“El encierro”, h. 1963, Museo de Navarra; “Figura en el espacio”, 1980, Museo de Navarra).

Alfredo Díaz de Cerio Martínez de Espronceda (Mendavia, 1941-Pamplona, 2008)

Asimila en Alemania, donde vive entre 1967 y 1974, las tres corrientes que más le influyen –surrealismo, expresionismo e informalismo–, bajo la influencia de las pinturas de Kandinsky, Klee y Ernst, que se manifiesta en su afán especulativo tanto como en el dominio de las técnicas aplicadas a diferentes materiales, a los que somete con la idea de que toda creación artística genera una vida autónoma en la obra resultante (“Improvisación”, 1990).

³⁷ Catálogo de la exposición *Uarte. Agarraberes, Barberena, Juarros, Morea, Navaz, Paternain*. Huarte, Fundación Huarte Buldain, 2008.

Mariano Royo Jiménez (San Sebastián, 1949-Pamplona, 1985)

Rompe con el realismo social de sus colaboraciones en la llamada por Moreno Galván “Escuela de Pamplona”, para introducirse en la corriente de la pintura informal norteamericana, dando verdadera primacía al color y a la luz en la segunda mitad de la década 1970 (“Triángulo verde”, 1978, Museo de Navarra).

Esta tendencia perdurará en los *collages* cromáticos de Tere Fúnez Pedrós; en los espacios encendidos por el color de Cristina Galobart Satrústegui; y en las pinturas teñidas de sentimiento interior de Rafael Del Real [Rafael González Real] (Gallur, Zaragoza, 1932), aunque por edad estos artistas pertenecan a una generación anterior. Servirán de enlace con la generación siguiente María Jesús Arbizu Senosiain (Pamplona, 1941), que pinta unos paisajes líricos en forma abstracta; Javier Sagardía Armisén, autor de mentales elaboraciones de color, a modo de fluencias musicales, como si quisieran traducir sensaciones sonoras; y Eduardo Córdoba Oronoz (Sangüesa, 1949), que realizará en los 90 una pintura ecléctica entre signíca, expresionista y conceptual inspirada por la teoría de la armonía de los contrarios del filósofo Heráclito. También seguirán esta corriente algunos de los pintores nacidos entre 1950 y 1970, que evitarán caer en el mero formalismo abstracto buscando alcanzar una construcción de la imagen plástica más personal, utilizando técnicas tomadas del expresionismo abstracto norteamericano (Xabier Balda Berástegui, Julián Irujo Andueza, Juan Belzunegui Martínez, Carlos Ciriza Vega, Patxi Ezquieta Fernández, Santiago García Sánchez, Mariasun Garde Baztán, Txema Gil Zarzosa, Fernando Iriarte García, Carmen Izaguirre del Tiempo, David Láinez Martínez, Pedro Osákar Oláiz, Oskar Ranz Torrejón, y Jesús “Dick” Recalde Salvador, entre otros).

Escultores

El neoexpresionismo abstracto, opuesto al racionalismo constructivo de una parte de nuestros artistas, también está presente en la creación de estas décadas. Muestra formas organizadas pero más flexiblemente concebidas, tomadas del repertorio orgánico de la naturaleza. Esta tendencia preside algunas obras en madera de José María Mínguez, pero sobre todo orienta el quehacer de Xabier Santxotena. También participan de ella Manuel Clemente Ochoa y Alfredo Díaz de Cerio Martínez de Espronceda.

Xabier Santxotena Alsua (Arizkun, 1946)

Su vocación escultórica se gesta entre los bosques del Valle de Baztán y deriva de la tradición artesanal de la madera que marca el devenir de su familia. En principio seguirá la estela marcada por los suyos como simple artesano, hasta que en 1970 Oteiza descubra en él su capacidad artística. A partir de 1976 Santxotena comienza a elaborar una sintaxis entre el simbolismo abstracto, el organicismo y el racionalismo, con las mismas preocupaciones formales de la escuela vasca de escultura (el mencionado Oteiza y Mendiburu serán sus maestros). Aunque trabaja el bronce, el acero, la piedra e incluso el

hormigón, su material característico será la madera, elemento vitalizador de su cosmovisión. La escultura es para él una obra pensada a cielo abierto, llena del fulgor del bosque, en expresión de Díez Unzueta³⁸, y entroncada con las tradiciones recibidas de sus antepasados. Santxotena se sirve del tubillón como elemento básico para el ensamblado en la cultura pastoril, para unir sus módulos en la serie de desarrollos espaciales que denomina *Basoak* (h. 1995).

Manuel Clemente Ochoa (Cascante, 1937)

Alrededor de 1980, la obra figurativa de este antiguo profesor de Expresión Visual y Plástica de la Universidad de Barcelona, se torna más expresionista y progresivamente esquemática, con ritmos dinámicos, incluso gestuales, de composición ascendente, que llegan a su plenitud en torno a 1989, aunque raramente abandone la figuración (“Espiritualidad y reciedumbre”). De esta forma pura representa a la figura humana en el dinámico esfuerzo del salto, en el giro, en el lanzamiento, en su caminar, o en diálogo con su pareja.

Alfredo Díaz de Cerio Martínez de Espronceda (Mendavia, 1941-Pamplona, 2008)

Se interesa por la estructura, el hueco y la flexión de las formas escultóricas siendo ayudante de Ángel Orensanz en Zaragoza el año 1947, los que llega a plasmar en sus modelados zoomórficos en barro, cercanos al surrealismo aunque inspirados en formas orgánicas de la naturaleza (“Habitat interior III”, 1980, Museo de Navarra).

El esquematismo es una de las características de la estética escultórica de José Ulibarrena Arellano (Peralta, 1924), situada entre la forma cubo-expresionista y la organicista (Lipchitz, Moore), que busca traducir simbólicamente lo que él llama “étnicoplástica euskariana”, aunque no llega a borrar la figuración, base de la raíz popular de toda su producción (“Borgia”, h. 1978).

EL CONTEXTO ESTATAL

Si las artes plásticas navarras se mantuvieron en sintonía con las tendencias nacionales hasta 1960, aunque no en vanguardia, es a partir de esta década cuando su devenir se irá equiparando al moderno momento evolutivo de la pintura y escultura estatales, hasta alcanzar en las dos siguientes décadas un compás parecido, si bien con matizaciones.

Comparando las características de la creación plástica de nuestra Comunidad con la del Estado, hallamos que en Navarra:

- No se da un tan alto cambio en el uso de materiales para la creación plástica ni el grado de versatilidad experimental y procedimental que hallamos en el resto del Estado. Así, entre los pintores, el lienzo es el soporte más utilizado, sin someterlo a otra manipulación que no sea el *collage*, a excepción de los pintores Mínguez y Díaz de Cerio, ambos inclinados a las texturas potentes y al ensayo sobre materiales más escultóricos que pictóricos, como pueda ser el cemento, en el primero de

³⁸ DÍEZ UNZUETA, José Ramón, “Xabier Santxotena”, en el catálogo *Eskulturak Santxotena Esculturas*, Vitoria, Fundación Sancho el Sabio, 1994.

ellos, y los relieves plásticos u objetos de metal reaprovechados en el segundo, pero no se emplean telas industriales, como pudiera hacer Gerardo Delgado, o lonas cosidas en el caso de Susana Solano, u otros materiales de utilización por el Arte Povera. Entre los escultores la fuerza intrínseca de los materiales, como el metal, la madera o el barro, se impone sobre la más anodina selección de otros más corrientes, reutilizados para la obra de arte (Mitsuo Miura emplea cintas y cables coloreados, y Nacho Criado cuerdas), por reminiscencia *povera*. Siempre habrá una excepción, como la de Bados, cuya escultura objetual reaprovecha piezas existentes heteróclitas, sean palas, pieles o lonas. Orella obliga a convivir en una misma pieza restos escultóricos del pasado sobre madera, con cristal e hilo de acero. Pero lo frecuente es que los navarros se expresen mediante el hierro (en ello se ve la impronta oteiziana), la madera, incluso la piedra, que van más con el carácter de la zona y la tradición recibida. Como antes he dicho, el barro ha sido otra opción posible, como ha demostrado Garraza.

- En el plano estilístico, las tendencias influyentes en el ámbito estatal, como Pop-art, Povera y Post-minimalismo *stricto sensu*, no tienen repercusión en la obra de los navarros. Sí la pervivencia del minimalismo y la revisión de enunciados de la vanguardia tales como constructivismo (Aizkorbe), suprematismo (Borobio), neoplasticismo (Ortega), cubismo lineal (Pérez Fabo) y ovoideo del tipo brancusiano (Anda, Eslava Castillo), conceptualismo (Bados), minimalismo (Garraza, Sada) y las posturas europeas racionalistas en general, tanto en versión pictórica como escultórica, limitándose la influencia estadounidense a la pintura de los campos de color rotkhiana (en Sebastián) y, en general, a la abstracción expresionista.
- Se mantiene una misma consideración de la pintura como objeto de conocimiento, como ejercicio auto consciente, que no está reñido con el placer de la ejecución ni con la propia interrogación reflexiva acerca del poder significativo de la imagen que resulta de ese proceso creativo (Manterola). La rigurosa planificación de la obra geométrica no excluye el sentimiento poético (Sebastián) o la búsqueda de una armonía (Ortega), a veces confiada a la seriación y ocupación del espacio (Garraza). En los escultores hay una misma voluntad por hacer de la pieza una “arquitectura” en su ubicuidad espacial. Se siguen utilizando vectores creativos en la ejecución artística como el azar, el gesto o la aplicación automática de los colores, que son pervivencia del surrealismo y del informalismo-abstracción estadounidense, quizás no tanto con ánimo temperamental sino con intención especulativa.
- En el plano fáctico, hay una equiparable ausencia de grupos constituidos y, con ellos, de manifiestos, proclamas y otros instrumentos para dar a conocer postulados estéticos. La excepción que confirma la regla se presenta en Zaragoza con el grupo Trama en torno a la entonces llamada “nueva abstracción” y las teorías sobre la Pintura-Pintura de Pleynet (formado por José Manuel Broto, Xavier Grau, Javier Rubio y Gonzalo Tena), operativo entre 1974 y 1978, en tanto que, en Pamplona, algo más de veinte años más tarde, surgirá el Grupo + 4, formado por otros tantos pintores, los racionalistas Félix Ortega y Koldo Se-

bastián, más los expresionistas José Ignacio Agorreta y Juan Belzune-
gui, unidos en “la ética de pintar por el placer de hacerlo y compartirlo”³⁹, lo que demuestra no existir entre ellos ningún planteamiento ideológico sino pura amistad. Dentro del figurativismo, la asociación de artistas semejante en categoría al grupo Trama de Zaragoza, aunque dentro del realismo crítico-social, es la que conformó, según Moreno Galván, la que él llamó “Escuela de Pamplona”, en torno a los pintores Isabel Baquedano y Xabier Morrás, que permaneció activa durante la transición de 1960 a 1970⁴⁰. En Navarra no han sido frecuentes las exposiciones colectivas de artistas abstractos, que, como algunas de las celebradas en el ámbito estatal, sirvieron para detectar y agrupar tendencias⁴¹. En 1987, el Gobierno de Navarra monta la itinerante “De hoy (cinco pintores navarros)”, que reúne la obra abstracto-expresionista de Xabier Balda, Patxi Ezquieta, Fernando Iriarte, Julianxto Irujo y Jabier Villarreal (pintores que cronológicamente sucedieron a los reseñados en la década 1990 y ahora están en plena producción). La actividad queda limitada por una infraestructura de galerías e institucional más débil, la desaparición de iniciativas privadas (los internacionales Encuentros de 1972 no volvieron a repetirse), la distancia de la periferia con respecto al centro del país, la ausencia de un soporte universitario en el ámbito de las Bellas Artes y, me atrevería a decir, la falta misma de proyección de los artistas, sea por timidez o por cuestión de carácter (se hace la obra y ella habla por sí misma). Con ello, el alcance de los artistas dependerá, ya no solo de su calidad, sino de su esfuerzo individual por proyectarse (en Aizkorbe, Anda y Clemente Ochoa esto es más notorio) o de la oportunidad (así Bados será asimilado a los “nuevos escultores vascos” Txomin Badiola y Pello Irazu en la exposición “Imágenes de la abstracción, pintura y escultura española 1969-1989”, organizada por Caja Madrid en 1999, sin duda favorecido por el hecho de desarrollar su profesión en Bilbao teniendo como respaldo a la Facultad de Bellas Artes de Leioa, de la que entonces fue profesor).

³⁹ IRIARTE, Víctor, “Encuentro en la diferencia. Ritmo y variedad, claves de la heterodoxa exposición de Grupo +4”, *Diario de Navarra*, Pamplona, 6 de mayo de 1995 (Diario Cultural VIII, p. 48).

⁴⁰ Véanse MORENO GALVÁN, José María, “La Escuela de Pamplona”, *Triunfo*, Madrid, 4 de abril de 1970; y MARTÍN-CRUZ, Salvador y MARTÍN LARUMBE, Celia, *Sobre la Escuela de Pamplona*, Ayuntamiento de Pamplona, 1995.

⁴¹ “En la Pintura”, Palacio de Cristal de Madrid, 1977, integrada por José Manuel Broto, Gerardo Delgado, Xavier Grau, Carlos León, Pancho Ortuño, Javier Rubio y Gonzalo Tena. Y su análoga en el campo escultórico, “En tres dimensiones”, Fundación La Caixa, 1984, con los escultores protagonistas del momento: Toni Gallardo, Eva Lootz, Mitsuo Miura, Miquel Navarro, Adolfo Schlosser, Tom Carr, Francisco Leiro, Ángeles Marco y Susana Solano.

CONCLUSIÓN

La presencia de la Abstracción en las artes plásticas de Navarra no constituye un fenómeno ligado a la exclusiva presencia de Mariano Royo entre nosotros, como ha sostenido Alicia Ezker⁴².

Desde el punto de vista expositivo, la Abstracción llegó a Pamplona en 1956 (con la presentación de la obra de los miembros de El Paso en la Sala de la CAMP en la calle García Castañón) y desde el punto de vista práctico surge hacia 1973 en la pintura de Pedro Manterola y a fines de esta década en las de Luis Borobio y Mariano Royo así como en la escultura de Faustino Aizkorbe, Ángel Garraza y Xabier Santxotena, cuyas ejecuciones vinieron precedidas en la década de 1960 por las prospecciones formales –mayormente expresionistas– de Francisco Buldain, Miguel Echauri, Julio Martín-Caro, Mariano Sinués, José Antonio Eslava y Alfredo Díaz de Cerio, y, en la escultura, por los esquematismos de José Ulibarrena, sin olvidar la contribución de Xavier de Eulate, independientemente de que tales artistas, ligados a Navarra por nacimiento o adopción, hubieran realizado sus abstracciones en el terruño o fuera de él, y las hubieran dado a conocer con absoluta publicidad o realizado en la intimidad de sus estudios.

De esta forma, en la década de 1980 se puede decir que la Abstracción –tanto geométrica como expresionista– ya está plenamente integrada en nuestra creación regional y discurre en paralelo con una figuración fecunda en amplitud y resultados.

⁴² Según esta crítico de arte, la obra de Mariano Royo “es de alguna manera la puerta por la que la abstracción se coló en Navarra en la década de los 80 a raíz de su estancia en Nueva York [donde expuso en 1980 y 1982] y de conocer a José Guerrero”. Véase EZKER, Alicia, “Más allá de lo real. Au delà du réel”, en el catálogo *Abstracciones. Pintura Navarra actual*, Ayuntamientos de Pamplona y Bayonne, 2002, p. 24; y, también, OLIVEIRA LIZARRIBAR, A., “La Sala de Armas propone un recorrido a través de la pintura abstracta navarra”, *Diario de Noticias*, Pamplona, 8 de junio de 2002.

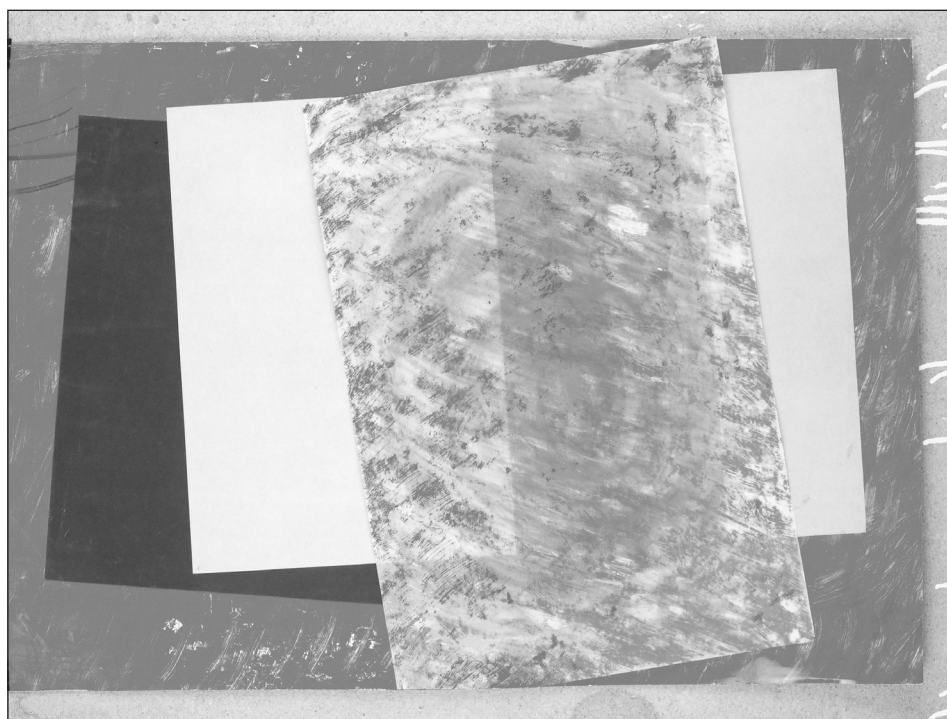


Lámina 1. Pedro Manterola, "Oblicua 2" (1973). Colección particular

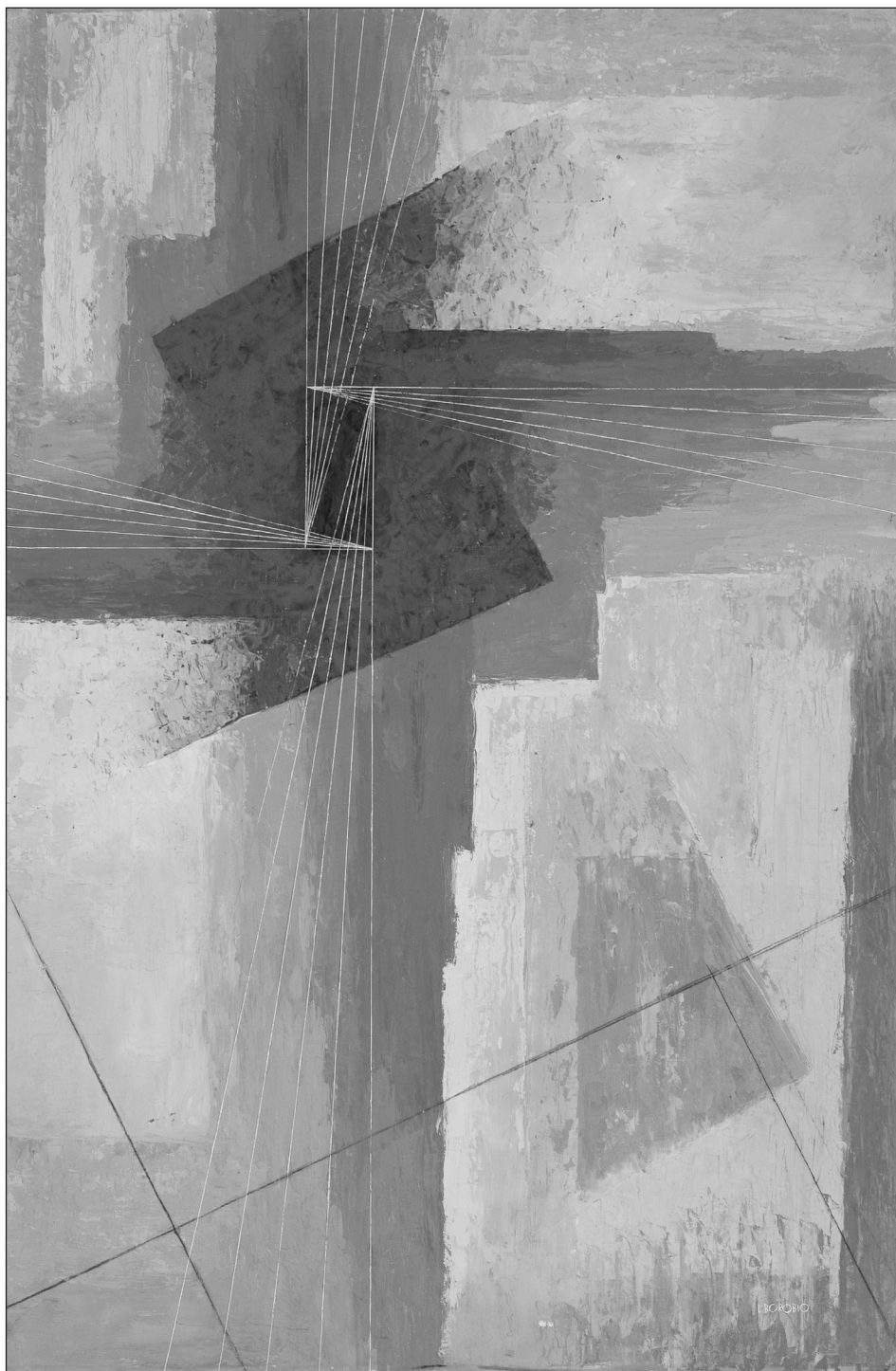


Lámina 2. Luis Borobio, "Tensiones compensadas" (h. 1979). Museo de Navarra

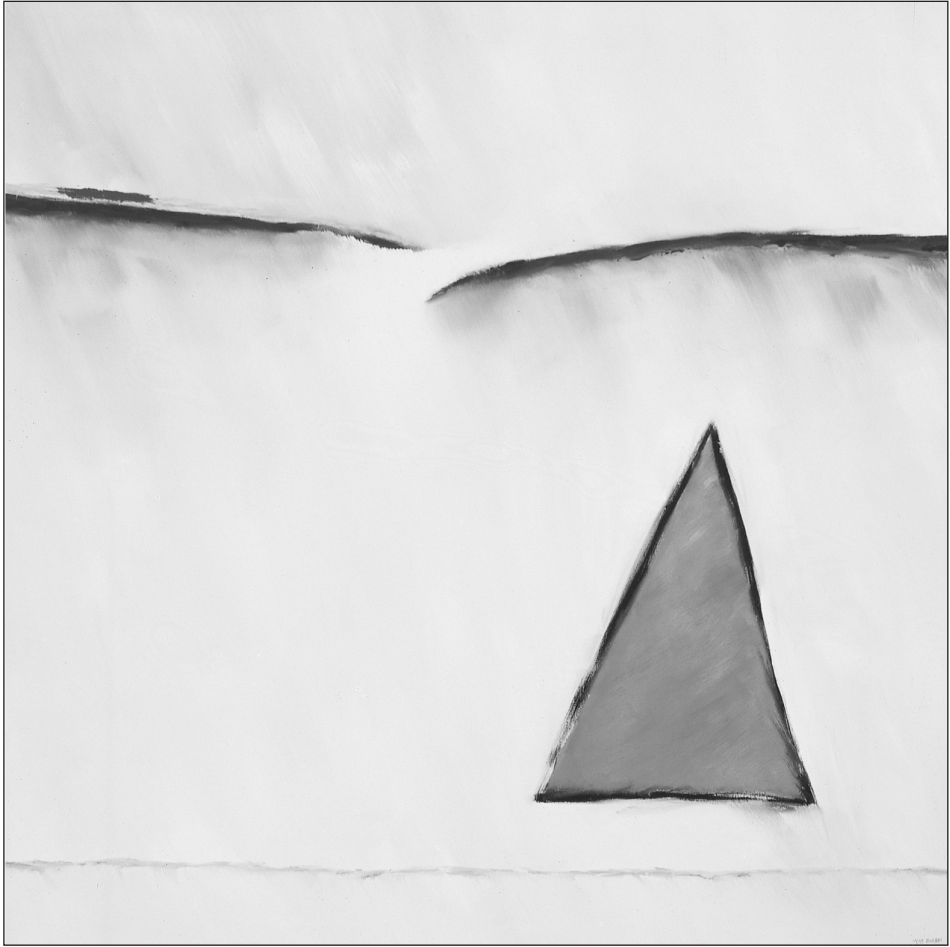


Lámina 3. Mariano Royo, "Triángulo verde" (1978). Museo de Navarra

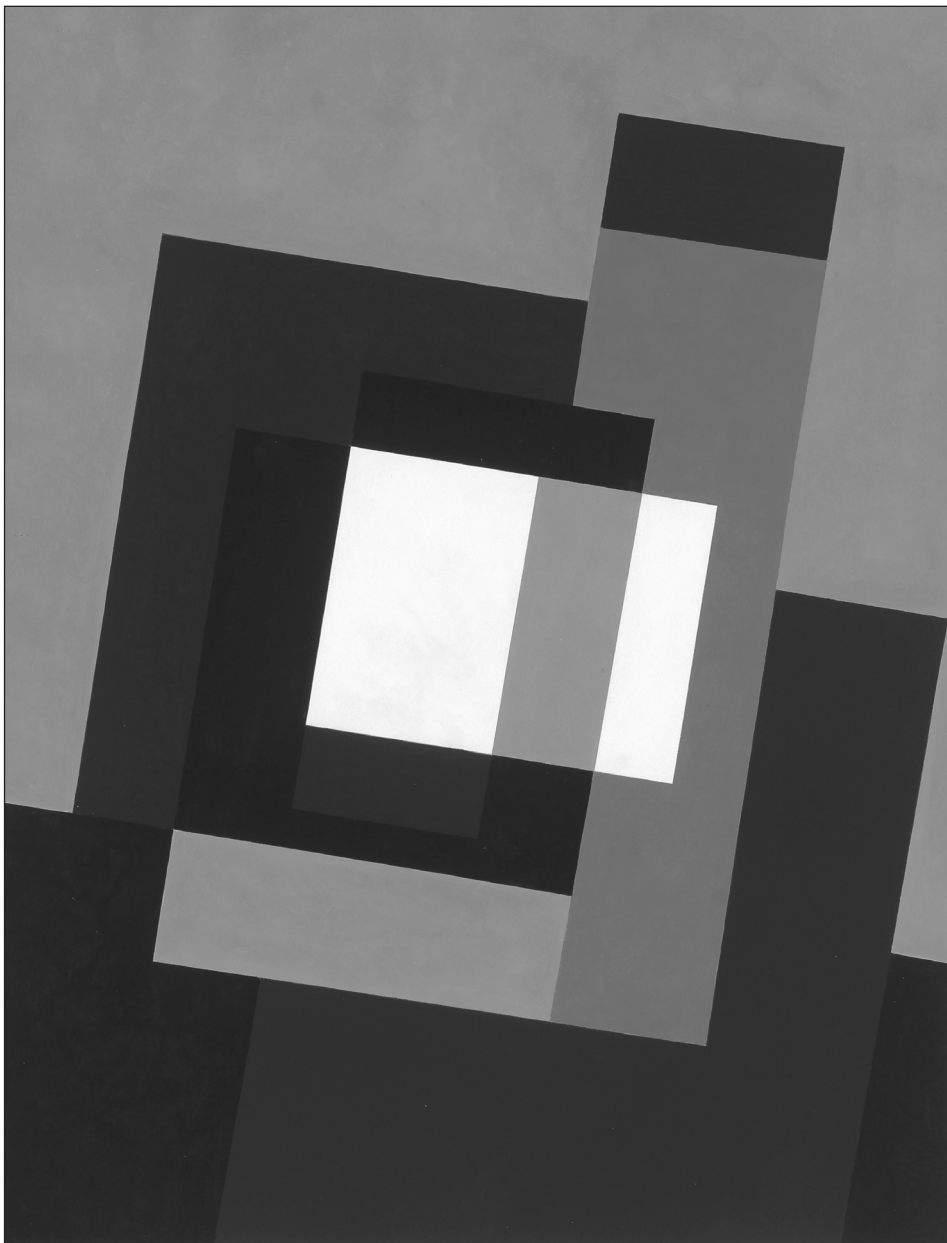


Lámina 4. Félix Ortega, "Espiral recta nº 1" (1978-1979). Museo de Navarra

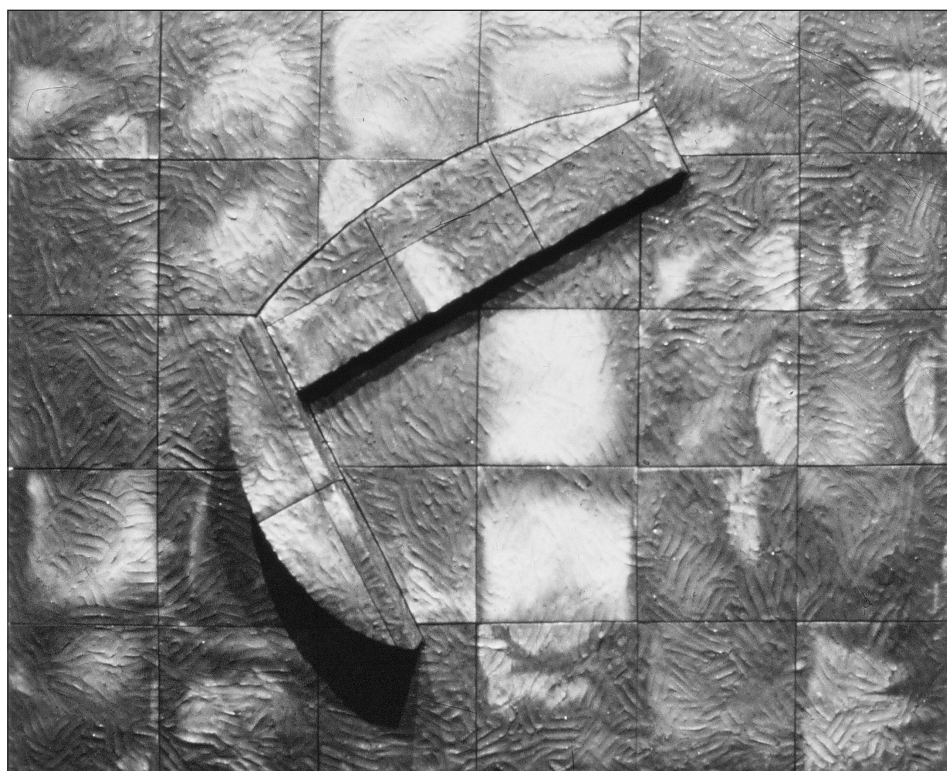


Lámina 5. Ángel Garraza, "Cabellera de Berenice" (1998). Colección particular



Lámina 6. José María Mínguez, Serie "Cementos" (1985). Colección particular

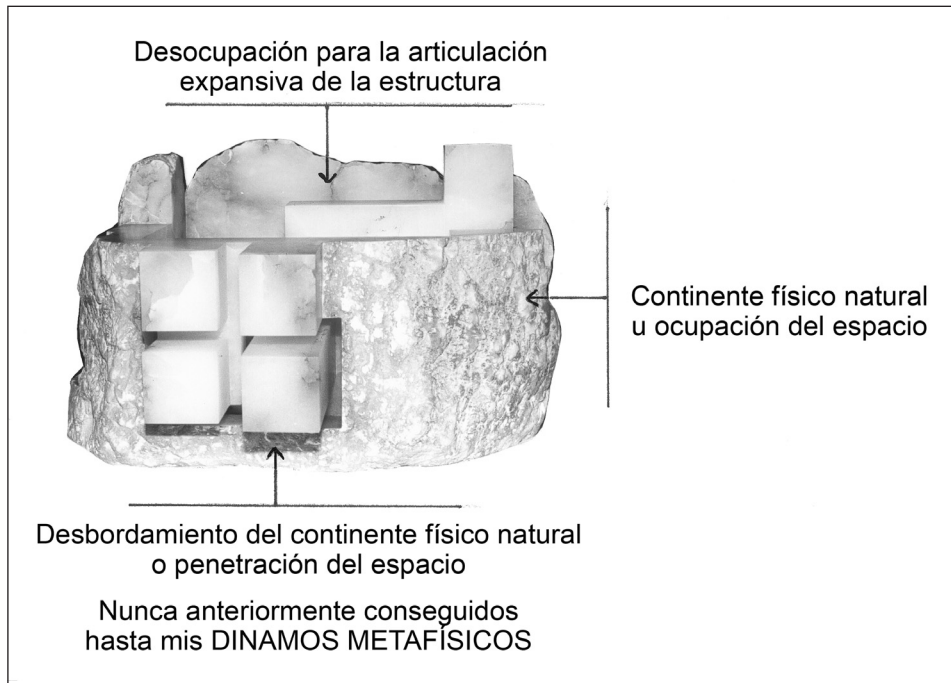


Lámina 7. José María Mínguez, esquema para una espacialización interna de volúmenes sobre bolón de alabastro de Fitero, 1990

RESUMEN

La Abstracción en las artes plásticas de Navarra. Aparición y primer desenvolvimiento

La abstracción en la pintura y esculturas navarras constituye una corriente creativa que evoluciona en paralelo a una figuración fecunda en amplitud y resultados. Pero, como tal, la abstracción, en su doble vertiente geométrica y expresionista, se formula en torno a 1973. Varios hechos la anteceden: la progresiva apertura de Navarra al exterior, que permite el contacto de los artistas con las nuevas tendencias; el desarrollo social y cultural de la región; y dos sucesos trascendentales para el cambio estético: los Encuentros de Pamplona de 1972 y la llegada de Oteiza a Navarra.

ABSTRACT

Abstraction in painting and sculptures in Navarre. First appearance and development

Abstraction in painting and sculptures in Navarre constitutes a creative trend that has evolved alongside prolific figuration both in terms of extent and results. Yet, as such, it is around 1973 when abstraction becomes formulated into both its geometric and expressionist aspects. Several events precede it: the gradual opening-up of Navarre to the outside world, which enables artists to establish contact with new trends, the social and cultural development of the region, and two significant events as far as aesthetic change is concerned: the 1972 Pamplona Encounters and the arrival of Oteiza in Navarre.

