

# Príncipe de Viana

2015

Año LXXVI Núm. 262



## VIII Congreso General de Historia de Navarra Comunicaciones

Historia Moderna. Historia Contemporánea.  
Historia del Arte y Patrimonio

Volumen II

SEPARATA

*Los frailes* del Museo de Navarra en el  
discurso artístico internacional

**Francisco Javier Zubiaur Carreño**



Gobierno  
de Navarra

# PRÍNCIPE DE VIANA

## VIII Congreso General de Historia de Navarra

Comunicaciones

Historia Moderna. Historia Contemporánea. Historia del Arte y Patrimonio  
Volumen II

### SUMARIO

#### HISTORIA MODERNA

**Ana Zabalza Seguín**

De Olite a Barcelona. El viaje de Menaut de Santa María (1461) ..... 537

**Markria Souhila**

Navarra entre mudéjares y moriscos ..... 557

**Pilar Arregui Zamorano**

El proceso recopilador del derecho navarro entre 1556 y 1574. El *Fuero Reducido* de Navarra y la obra de Pasquier ..... 565

**Mercedes Galán Lorda**

Navarra en la Corte española: evolución de la figura de los «agentes» en la Edad Moderna ..... 581

**Alfredo Floristán Imízcoz**

Los juramentos de los fueros de Aragón y de Navarra en 1677 ..... 603

**Javier Ruiz Astiz**

Negocio editorial y protoperiodismo en Navarra: estudio de la relación de sucesos impresa por Martín de Labayen en 1647 ..... 619

**María Elba Ochoa Larraona**

Redes comerciales, redes sociales: los mercaderes navarros en la Europa del Renacimiento ..... 635

**Pablo Larraz Andía / Pedro Fondevila Silva**

Navarra hacia el mar. Avance de la investigación sobre los grafitos navales de la ermita de San Zoilo de Cáseda ..... 649

**Jonathan E. Carlyon**

Indianos, segundones y el contexto trasatlántico de la reforma económica en la *Theorica, y práctica del comercio y de marina* [1742] de Gerónimo de Uztáriz... 673

**M.<sup>a</sup> Iranzu Rico Arrastia**

El control de la diócesis de Pamplona desde Roma: el ejemplo de las visitas *ad limina* del obispo Pedro Cirilo Uriz y Labayru..... 685

#### HISTORIA CONTEMPORÁNEA

**Víctor Manuel Arbelo**

La minoría vasconavarra y el divorcio (enero-febrero de 1932) ..... 697

<b>Gerardo Arriaza Fernández</b> La transición democrática en Navarra y la opinión pública: «De la dictadura a la consolidación de la democracia» (1975-1982).....	709
<b>M.ª Pilar Encabo Valenciano</b> Los límites de Navarra, historia y actualidad.....	719
<b>José Fermín Garralda Arizcun</b> Haciendas e «ingenios» en Cuba tras el desastre de 1898. Las haciendas del vínculo de Zozaya en la provincia de Matanzas.....	735
<b>Gaspar Castellano de Gastón</b> El obispo D. Miguel José de Irigoyen (1785-1852).....	755
<b>Pedro del Guayo Litro</b> Pamplona durante la guerra de la Independencia .....	767
<b>Jesús Tanco Lerga</b> Un periodista navarro, Manuel Aznar, testigo y cronista de la Gran Guerra (1914-1918).....	783
<b>Mercedes Vázquez de Prada</b> La oposición al colaboracionismo carlista en Navarra.....	795
 <b>HISTORIA DEL ARTE Y PATRIMONIO</b>	
<b>Pilar Andueza Unanua</b> El comercio con Francia en el siglo XVIII, fuente de financiación del consumo suntuario en el espacio doméstico. El caso de los Vidarte, principales exportadores de lana .....	807
<b>Julia Baldó Alcoz</b> Influencias mediterráneas en el patrimonio artístico medieval de las órdenes militares navarras: una primera aproximación.....	821
<b>Ignacio Miguélez Valcarlos</b> Platería y joyería italiana en Navarra.....	835
<b>Almerindo E. Ojeda di Ninno</b> Fuentes grabadas del biombo novohispano del Museo de Navarra .....	853
<b>Juan Antonio Olañeta Molina</b> Nuevas propuestas sobre la escultura románica en Navarra. Algunos ejemplos inéditos de intercambios artísticos en el ámbito pirenaico.....	861
<b>Esteban Orta Rubio</b> Mecenazgo y filantropía en la Navarra del Barroco. Doña Magdalena de Eguiaras y Pasquier (1574-1645).....	877
<b>María Josefa Tarifa Castilla</b> La colección de obras de arte de Juan Piñeiro, fundador del Colegio de la Compañía de Jesús de Pamplona (1580) .....	891

<b>Juan Carlos Valerio Martínez de Muniáin</b>	
Ciudades ideales que subyacen bajo las ciudades navarras .....	907
<b>Jorge Aliende Rodríguez</b>	
La escultura de José López Furió fuera de Navarra .....	929
<b>María Álvarez-Villamil Bárcena / Ignacio Menéndez Pidal de Navascués</b>	
El fondo musical de la Casa de Navascués. El testimonio de una práctica musical en el entorno privado de una familia hidalga de Navarra .....	941
<b>José Javier Azanza López</b>	
Navarra global y Greco centenario: o cómo fijar la imagen de un mito artístico en la memoria colectiva .....	955
<b>Fernando Cañada Palacio / Roberto Ciganda Elizondo</b>	
Inventario Arquitectónico de Navarra, una herramienta integral para la gestión del patrimonio inmueble .....	973
<b>José M.<sup>a</sup> Muruzábal del Solar</b>	
La sala de exposiciones de García Castañón de Pamplona: un viaje del arte local al arte global .....	985
<b>Silvia D. Sádaba Cipriain</b>	
Análisis del impacto mediático de los Encuentros de Pamplona (1972) .....	1001
<b>Pedro Luis Lozano Úriz</b>	
El fondo documental de la Ciudadela de Pamplona .....	1019
<b>Francisco Javier Zubiaur Carreño</b>	
Los <i>frailles</i> del Museo de Navarra en el discurso artístico internacional .....	1027



Año 76  
Número 262  
2015

# Los *frailes* del Museo de Navarra en el discurso artístico internacional

Francisco Javier ZUBIAUR CARREÑO\*

## INTRODUCCIÓN

La presencia en los fondos del Museo de Navarra de una serie de obras con la genérica identificación de «Pintores Vascos», me impulsó a investigar su origen durante mi etapa de conservador en esta institución, para concluir que tres de ellas pertenecen a Joaquín José Fraile Mariñelarena, un pintor infravalorado en nuestra tierra, que nació en Garínoain el 2 de junio de 1930 y falleció en Vitoria el 11 de diciembre de 1998, ciudad donde se desempeñará como pintor polifacético.

Se trata de tres pinturas ejecutadas en 1966: *Composición con S*, *Tendedero* y *Pintura*<sup>1</sup>, que forman parte de un lote con aquella genérica denominación, integrado además por dos obras de Juan Mieg y una de Carmelo Ortiz de Elguea, Uriarte<sup>2</sup>, Ignacio Urrutia y Agustín Ibarrola, y por dos fotografías de Alberto Schommer.

\* Doctor en Historia del Arte.

<sup>1</sup> Su título es descriptivo: *Composición con S*, técnica mixta sobre *porexpan* encolado y clavado a lienzo de 90 x 116 x 2/4 cm; *Tendedero*, técnica mixta y collage de arpillera, cuatro poleas de plástico blanco traslúcido con refuerzos externos de aluminio y dos pinzas de madera, sobre lienzo de 130,5 x 130,5 x 4/7,5 cm; *Pintura*, técnica mixta y collage de arpillera sobre lienzo de 100 x 73,3 cm. Obras firmadas y datadas FRAILE/66 en el ángulo inferior derecho según la mirada del espectador. Agradezco al Museo de Navarra en las personas de su directora Mercedes Jover y de la conservadora Ana Elena Redín, las facilidades dadas para revisar estas obras. Asimismo a mi esposa M.<sup>a</sup> Amor Beguiristain su apoyo técnico en la presentación final de las imágenes adjuntas.

<sup>2</sup> ¿María Jesús Uriarte Sebastián? ¿Bonifacio Carlos de Uriarte San Emeterio? No ha sido posible concluir su identificación.

## EL PINTOR

Joaquín Fraile se afincó en Vitoria el año 1943 debido a la profesión militar de su padre. Esta situación explica que los primeros años de su vida transcurrieran entre Mahón (Menorca), San Sebastián, Valladolid, Gijón y Riofrío (Segovia). En Valladolid comenzó el bachillerato y recibió el primer impulso artístico del profesor Pedro Collado, así como del Museo Nacional de Escultura, que visitaba con asiduidad. Continuó sus estudios en el colegio de los Corazonistas de Vitoria, y luego se hizo maestro industrial en la escuela profesional Jesús Obrero, para completar su formación en la de peritos industriales, que abandonó para trabajar como delineante en el Ferrocarril Vasco-Navarro y a continuación en Imosa (Industrias del Motor, S. A.), filial de la futura Mercedes Benz. En ese tiempo visitó con cierta regularidad las exposiciones de la Galería Gys y del Salón Permanente de Exposiciones y Conferencias de la CAM. Vitoria era por aquel entonces una ciudad de cincuenta mil habitantes, que comenzaba a industrializarse.

Hacia 1947 salía a pintar por los alrededores de Vitoria con su amigo Jon Aguirre, sin tener contacto con otros pintores hasta 1953, en que conoce a Enrique Suárez Alba, Ángel Moraza y Miguel Jimeno de la Hidalga, al coincidir en el Certamen de Arte Alavés. Años después contactaría también con Gerardo Armesto y Enrique Pichot. Todos ellos formarán en 1956 el grupo pictórico La Pajarita, que practicará un paisajismo en sintonía con el de la meseta castellana que habían escogido Benjamín Palencia y sus seguidores de la Escuela de Madrid. Un paisajismo renovador, pero matizado, pues se inclinaban hacia una figuración expresionista —«fauvismo ibérico» la denominó Gaya Nuño<sup>3</sup>— que no franqueará la puerta de la abstracción<sup>4</sup>. En la edición de este certamen, recibió Fraile un tercer premio por su *Puente de Mendivil*, un pequeño formato en línea con el gusto conservador de la sociedad vitoriana<sup>5</sup>.

En el Club Imosa, creado por la empresa en 1957 para la formación cultural y deportiva de sus trabajadores, coincidirá con Jon Abad Biota, involu-crándose ambos por afinidad mutua en la aventura de la experimentación desde una posición autodidacta. Fraile participará en las exposiciones anuales del club desde 1957 a 1963. Es a través de su participación en este colectivo como empezará a tomar contacto con el arte moderno, especialmente a través de la información y el dinamismo que Javier Serrano imprime al club desde su llegada a la capital alavesa<sup>6</sup>. Una visita concertada por él, en 1962, de los pintores

<sup>3</sup> J. A. Gaya Nuño, *La pintura española del siglo XX*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1972; *idem*, *Arte del siglo XX*, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1977.

<sup>4</sup> S. Arcediano Salazar, «El grupo *Pajarita* tuvo que luchar contra las resistencias ambientales del franquismo», *Euskonews & Media*, 2-16 de abril de 2004.

<sup>5</sup> J. A. García Díez, *La pintura en Álava*, Vitoria, Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1990, p. 215; S. Arcediano Salazar, «Joaquín José Fraile Mariñelarena», *Auñamendi Eusko Entziklopedia. Fondo Bernardo Estornés Lasa*, <<http://www.euskomedia.org/aunamendi/ee65309asa>> [consultado el 13/05/2014].

<sup>6</sup> La labor periodística del crítico de arte Javier Serrano Molero (Madrid, 1928-Mallorca, 1986) estuvo muy ligada al desarrollo del arte alavés en la década de 1960. Se trataba de un abogado que emigró a Hamburgo, donde estuvo trabajando en los muelles, aprendió alemán y entró en contacto con la fábrica de automóviles Auto Unión dg, que le envió a su filial vitoriana (Imosa) como traductor. Víctor Ugarte le presentará a los miembros del Club Imosa, entre ellos a Fraile. Hombre culto —era poeta, estudioso del arte y de la filosofía, director teatral y ex director artístico de la galería madrileña Abril— intentó la reestructuración de la pintura alavesa con bases amplias, procurando unificar criterios. Constituida la Escuela Vasca de Arte, se convirtió en el ideólogo del grupo alavés Orain. Véase J. A. García Díez, *La pintura en Álava...*, *op. cit.*, pp. 218-221.

alaveses al taller de Manuel Viola, en Madrid, dejará impresionado a Fraile por el empleo del claroscuro como contrapunto lumínico que este integrante de El Paso empleaba en su pintura, y sentirá a partir de ahora la necesidad de abandonar la cómoda figuración. Lo expone Arcediano con estas palabras: «Comprende desde entonces que la materia y el color son, acaso, los elementos más expresivos de la pintura, que poseen validez por ellos mismos... Gracias a esta libertad, extensible en todos los órdenes, inventa sus propias formas en vez de inspirarse directamente en las de la naturaleza»<sup>7</sup>.

En 1963 realiza su primera exposición individual en el Salón de Arte de los hermanos Florentino y Cayetano Ezquerro, de la calle San Prudencio, que resultó ser también la primera muestra de pintura informalista inaugurada en Vitoria. Ese mismo año, junto a Jon Abad Biota y Víctor Ugarte constituye el Equipo 63, el primero que surgió en Vitoria con un propósito de renovación plástica, aunque su trayectoria como grupo será efímera y sus resultados plásticos limitados: una única exposición celebrada en la sala Olaguibel en diciembre de 1963, a la que seguirá otra, en noviembre del año siguiente, con la sola participación de Abad y Fraile<sup>8</sup>. En opinión de San Martín, no fue sino una agrupación coyuntural, en la que las diferencias entre sus componentes –a nivel de ideas, práctica e implicación personal– provocará su rápida disolución. Ugarte y Abad buscaban soluciones personales a un paisajismo que trataba de superar las concepciones del grupo La Pajarita, pero sin encontrar una vía de auténtica separación y avance. Mientras, Joaquín Fraile comenzaba a asentarse en un informalismo gestual próximo a la plástica del grupo madrileño El Paso<sup>9</sup>.

En septiembre de 1965, en la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, se presentó una exposición muy significativa sobre las nuevas derivas del arte alavés, con la participación de artistas que habían mantenido una posición intermedia entre La Pajarita, pintores renovadores e independientes. Esta exposición, titulada «Pintura actual alavesa», con la presencia, además de Joaquín Fraile, de Jon Abad-Biota, Rafael Lafuente, Juan Mieg, Ángel Moraza y Francisco Javier Vizcarra, constituyó el preludio de Orain (Ahora). Si la exposición mostraba las posibilidades de la pintura alavesa en ese momento, el grupo Orain, del que Fraile se erige en impulsor y coordinador por su facultad de consenso, formará uno de los frentes del Movimiento Escuela Vasca (integrado además por los pintores Abad Biota, Lafuente, Mieg, Moraza, Vizcarra, el escultor Jesús Echevarría y el fotógrafo plástico Schommer), cuyo manifiesto propugnará la superación del arte convencional desde la tradición artística vasca, con el fin de crear una forma artística que responda a las necesidades del pueblo vasco.

<sup>7</sup> S. Arcediano Salazar, «El grupo *Pajarita...*», *op. cit.*

<sup>8</sup> Para el origen de la pintura abstracta en Vitoria véase el artículo de S. Arcediano Salazar, «Las primeras tentativas abstractas en la pintura alavesa de postguerra», *Nuevas formulaciones culturales, Euskal Herria y Europa XI Congreso de Estudios Vascos (1991)*, Donostia-San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1992, pp. 467-472.

<sup>9</sup> F. J. San Martín, «Aspectos del arte alavés en la década de los sesenta», en VV. AA., *Arte y artistas vascos en los años 60*, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa-Fundación Kutxa, 1995, p. 209. Para el crítico y pintor vitoriano F. J. Vizcarra, el grupo estaba formado por «tres pintores con personalidad independiente que buscan sus hallazgos por caminos diferentes, pero unidos en amigable coexistencia. Así, junto a los paisajes sombríos de Abad Biota, de trazo desenvuelto y densa materia, encontramos las estructuras informales, cargadas de misterio, de Fraile, con las pinturas de tonos claros y risueños de Ugarte, en grata conjunción» (*La Voz de España*, San Sebastián, 21 de diciembre de 1963).

Esta postura se dará a conocer en una exposición conjunta con los grupos guipuzcoano Gaur (Hoy) y vizcaíno Emen (Aquí) en el Museo Provincial de Álava el 29 de octubre de 1966<sup>10</sup>.

Ya son conocidos los desencuentros que surgieron en la exposición. El grupo alavés realizó una selección previa de la obra enviada, y rechazó la mayoría de las obras presentadas por los artistas de Bizkaia, mayoritariamente tradicionales, con la sola excepción de los trabajos de Andreu, Urquijo y Urrutia, con el argumento de que el resto no se correspondía con los planteamientos de su grupo, para el que los aspectos vanguardista y experimental constituían un punto ineludible. Hay que recordar que los principales componentes del grupo alavés estaban presididos por esta voluntad innovadora: Joaquín Fraile realizaba una pintura dentro del informalismo y constructivismo, Juan Mieg era un informalista gestual y Carmelo Ortiz de Elguea estaba inmerso en un naturalismo muy influenciado por el expresionismo abstracto. Tras unas reuniones de intención conciliadora, los artistas alaveses decidieron ampliar la participación a otros artistas e incorporaron a Agustín Ibarrola, pero sin poder evitar que los vizcaínos del grupo Emen se retiraran de la exposición<sup>11</sup>.

En el escrito fundacional de Orain, los alaveses se expresaban de esta forma<sup>12</sup>: «Manifestamos como primer supuesto artístico una voluntad experimental, de investigación y de superación de toda fórmula artística caduca, reaccionaria, academizada... por el convencimiento de que un paso atrás en los principios estéticos, supone de hecho la aceptación de todos los correlatos sociales reaccionarios».

Tras este desencuentro, que se explica también por la oposición de concepciones artísticas diferentes (arte académico, realismo socialista y corrientes filoneoyorkinas), Fraile solo intervendrá en las exposiciones del grupo Orain en Vitoria los años 1968 y 1969, acompañando a Juan Mieg y Carmelo Ortiz de Elguea<sup>13</sup>. Quedaba en el recuerdo la presentación del grupo

<sup>10</sup> Una valoración global del grupo alavés Orain en M.<sup>a</sup> J. Hernando Rubio, «El grupo *Orain* en el Arte Vasco contemporáneo», *Ondare*, n.º 16, 1997, pp. 175-237. En San Sebastián tuvo lugar la confrontación de ideas entre Agustín Ibarrola, Jorge Oteiza y Néstor Basterrechea, en torno a las que se aglutinaría el movimiento Escuela Vasca. Remigio Mendiburu, Néstor Basterrechea, Amable Arias y José Antonio Sistiaga también se consideran sus impulsores.

<sup>11</sup> La primera evidencia del malestar fue la sustitución del nombre «Exposición del Movimiento de la Escuela Vasca» por el de «Exposición Escuela Vasca de Arte Contemporáneo», lo que da idea de las posiciones encontradas respecto a la filosofía que debía orientar las actuaciones. Dirá Agustín Ibarrola: «Anteponían la denominación del arte contemporáneo y establecían realmente una barrera hacia otras posibles tendencias artísticas... El grupo Emen ya no quiso, desde entonces, hacer nada, ningún plan en el que estuvieran presentes los artistas de Orain y, con reservas, hacia los de Gaur. Y era que eran conscientes de que los alaveses habían hecho lo que hicieron porque estaban apoyados por los guipuzcoanos... Chillida estuvo, de hecho, allí con su obra apoyándose en esta maniobra... Lo de Vitoria pudo suceder por la colaboración de algunos hombres del grupo Gaur». Esta circunstancia marcaba, de alguna manera, el principio del fin de los grupos del Movimiento de la Escuela Vasca. Véase J. Angulo Barturen, *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte vasco de postguerra, 1950-1977. De Arantzazu a la Bienal de Venecia)*, San Sebastián, L. Haramburu, 1978, pp. 186-187.

<sup>12</sup> «Manifiesto del Grupo Orain de Álava», en VV. AA., *Escuela Vasca de Arte Contemporáneo. Grupos Orain, Gaur, Emen*, Vitoria, Museo Provincial de Álava, 29 de octubre de 1966 y en *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, edición Vitoria, el mismo día. Reproducido en VV. AA., *Arte y artistas vascos en los años 60*, Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa-Koldo Mitxelena Kulturenea, 1995, p. 540, doc. 11.

<sup>13</sup> Con la ausencia de otros miembros del grupo, el escultor Jesús Echevarría y el fotógrafo Alberto Schommer.



de Álava, como parte integrante de la Escuela Vasca, en la galería Barandiarán de San Sebastián en agosto de 1966<sup>14</sup>.

La trayectoria expositiva de Joaquín Fraile se resume en diecinueve exposiciones individuales (1963-1997), la última de ellas antológica en el Antiguo Depósito de Aguas de Vitoria, y cincuenta y tres colectivas (1953-1997). Al año siguiente de su muerte, el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz organizó un homenaje al pintor en forma expositiva en el centro cultural Montehermoso, donde expusieron diecinueve pinturas suyas, más cinco de Carmelo Ortiz de Elguea, tres de Juan Mieg, ocho fotografías de Alberto Schommer, y tres esculturas de Jesús Echevarría.

Con motivo de su ingreso como socio de número en la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, el 21 de septiembre de 1988, Fraile pronunció un discurso con el título «La Vanguardia de los años sesenta: Escuela Vasca de Pintura», donde expuso los motivos que le llevaron a experimentar y trabajar en la pintura abstracta<sup>15</sup>: las tres fuentes de inspiración del pintor ruso Vassily Kandinsky (1866-1944)<sup>16</sup> y el inconformismo ante un arte «protegido» por los medios oficiales y premiado por los jurados a la sazón en Vitoria. Concluía que el proceso creativo enlaza la emoción del artista con la emoción del observador. Las dos emociones serán análogas en la medida en que la obra sea lograda. En cuanto a los representantes del arte protegido, estos eran para él principalmente los miembros del grupo La Pajarita, practicantes de un paisajismo figurativo que, aunque le interesó en sus comienzos, pronto le dejaría insatisfecho<sup>17</sup>.

En el reverso del catálogo de la exposición «Pintura Actual Alavesa» (Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, Salones de Cultura, 24 septiembre-5 octubre de 1965), en que expuso junto con Jon Abad-Biota, Rafael Lafuente, Juan Mieg, Ángel Moraza y Javier Vizcarra, se reproducen estas líneas con las que se identificaba:

Ante una obra de arte, no digáis jamás: No lo entiendo en absoluto. La obra no actúa nunca sobre vuestro intelecto, sino sobre vuestra sensibilidad; y ello ocurre con seguridad, aunque el espectador no lo sienta (Jozef Peeters en la revista *Het Overzicht*, 1923).

<sup>14</sup> Para Serrano, la escisión en la Escuela Vasca fue consecuencia de una contraposición soterrada de las concepciones histórica y metafísica de Oteiza con la historicista apoyada en el realismo social de Ibarrola. Las exigencias del grupo Orain no habrían hecho sino poner al descubierto la crisis interna. Véase J. Serrano, «Arte alavés y arte vasco. Escuela de arte vasco», conferencia pronunciada en 1974 reproducida fragmentariamente en VV. AA., *Arte y artistas vascos...*, *op. cit.*, pp. 543-545, doc. 14; y también A. M. Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980. Un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea*, Madrid, Akal, 1985, pp. 151-159.

<sup>15</sup> J. Fraile Mariñelarena, *La vanguardia de los años sesenta, Escuela Vasca de Pintura*, Vitoria-Gasteiz, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, Comisión de Álava, 1990, «Trabajos de Ingreso», n.º 27, pp. 14-15.

<sup>16</sup> Que pormenoriza en el texto (véase nota anterior): 1) La impresión directa de la naturaleza exterior. 2) Expresiones inconscientes de procesos de carácter interno, *improvisaciones*. 3) Expresiones que se forman en el interior del artista y elabora lentamente a partir de los primeros bocetos, *composiciones*. Aquí desempeña un papel predominante el razonamiento, *lo consciente*, aunque se tiene en cuenta siempre el sentimiento.

<sup>17</sup> La crítica negativa de Fraile no debe llevar a olvidar que el grupo La Pajarita tuvo que afirmarse sobre el máximo referente en pintura de la sociedad vitoriana que fue Ignacio Díaz de Olano y él fue incomprendido al comienzo por romper con la pintura costumbrista de este pintor.

El arte no se somete a ninguna obligación, es eternamente libre, el camino en el que por fortuna nos hallamos ya hoy, nos aleja del exterior de las cosas para acercarnos a la base opuesta, que es la necesidad interior... (Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 1912).

## EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA

Varios autores, y principalmente Arcediano, García Díez, Hernando y San Martín, abordan este punto, que iremos matizando<sup>18</sup>. En la evolución estilística de la obra de Fraile pueden advertirse varias etapas:

### **Etapa figurativa (década de 1950)**

En 1952 practica ya una figuración posimpresionista y expresionista en cuanto a la técnica de pincelada suelta cargada de materia, que emplea óleo y acuarela sobre madera y lienzo, en obras de pequeño formato pintadas al natural. Los temas son el paisaje cercano –ermita de Cataláin y alrededores de Vitoria (Mendoza y Arriaga)– y el retrato –autorretratos de 1952-1954– bajo la influencia de Vincent van Gogh.

Los cromatismos predominantes (azul-lapislázuli-bermellón-amarillo con escasos contrastes) son substituidos a mediados de la década por otros oscuros, casi tenebristas, con un espacio cromático donde luz y color se convierten en materia de investigación.

### **Etapa experimental (década de 1960)**

Son tres los campos de experimentación:

- El informalismo: introduce una austera coloración de negros, blancos, rojos, ocre y verdes azulados con fuerte pigmentación que no duda en recurrir al yeso (los denominados «sonetos de color»), apreciándose reminiscencias del Greco (alargamiento del canon, «Autorretrato» de 1965) y de Goya (expresividad del color), y semejanzas con las obras de Antonio Saura y Manuel Viola. La poética de Pablo Neruda le sirve de inspiración («Madrigal escrito en invierno»). Esta tendencia está presente en su primera exposición individual de Vitoria. Flota en ella un melancólico lirismo de acentos oníricos y surreales, al decir de Vizcarra<sup>19</sup>, dentro de una indisoluble relación materia-forma-color fomentada por el trazo gestual de los pinceles.
- El constructivismo: apreciable en sus montajes esculto-pictóricos realizados con materiales ordinarios e inconsistentes (madera, cartón, serrín, alambre, papel, hojalata, cuerda, espejo...), con adición de letras

<sup>18</sup> S. Arcediano Salazar, «Las primeras tentativas...», *op. cit.*; J. A. García Díez, J. A. García Díez, *La pintura en Álava...*, *op. cit.*; M.<sup>a</sup> J. Hernando Rubio, *Joaquín Fraile: exposición antológica*, Antiguo Depósito de Aguas, 11.7/10.8.1997, Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento, 1997, pp. 4-11; *idem*, «El grupo Orain...», *op. cit.*, pp. 194-205; I. Moreno Ruiz de Eguino, «Abstracción vasca. Inicio y desarrollo: 1928-1980», en *Euskal margolariak. Aurrezki Kutxen Bildumetan/Pintores vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros*, t. VI, Donostia-San Sebastián/Bilbao/Vitoria-Gasteiz, Cajas de Ahorros Vascas, 1996, p. 70; F. J. San Martín, «Aspectos del arte alavés...», *op. cit.*, pp. 191-224.

<sup>19</sup> F. J. Vizcarra, «Un joven pintor», *La Voz de España*, San Sebastián, 4 de octubre de 1963.

aplicadas a plantilla, en una simbiosis de pintura abstracto-matérica/figurativa con collage, que presenta dos orientaciones: neodadá<sup>20</sup> (*Sofía Loren; Leire 66*, Museo de Bellas Artes de Álava) y op-art/arte cinético (las «cajas de luz y sonido» dotadas de electricidad que expone en la sala Mosel de Vitoria en 1969), de vario formato y títulos sorprendentes (*Docta oveja de Aristóteles, Hubo luz que trajo por hueso una almendra amarga...*), en las que predomina el juego lumínico-sonoro sustentado en colores fríos, y donde ensaya, según él mismo afirma, una «comunicación con lo subconsciente»<sup>21</sup>.

### **Etapas abstracto-figurativa de transición (década de 1970)**

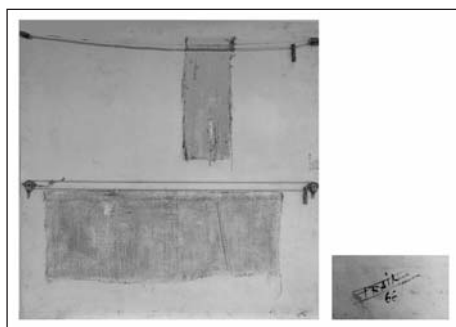
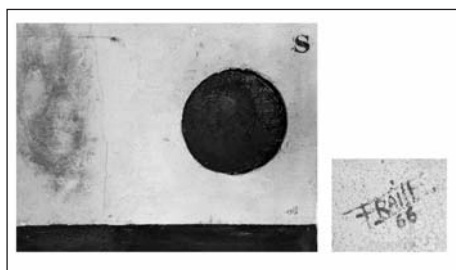
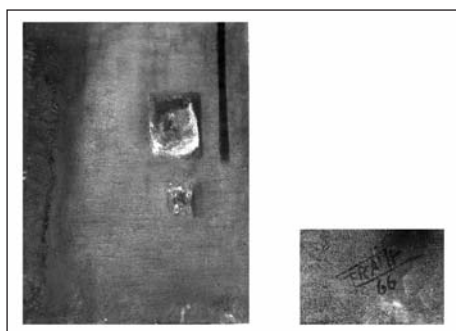
A continuación atraviesa unos años de indefinición artística (entre 1974 y septiembre de 1984 no realiza ninguna exposición individual), en los que, por un lado, retoma la figuración humana, a la que total o parcialmente analiza bajo una perspectiva a veces caricaturesca, otras real, dentro de un estilo que recuerda aquel expresionismo de sus comienzos, recuperando además los anteriores juegos cromáticos rojo-negro, rojo-blanco, con adición de tinta china (obras-protesta como *El orden público* y de homenaje, *La paloma de Picasso*) y, por otro, incorpora a su pintura un colorismo en forma de «amalgamas de luz y color», expresión feliz de Hernando, dentro de una línea no figurativa con la que experimentará en las décadas siguientes.

### **Etapas expresionista abstracta (décadas de 1980 y 1990)**

A partir de 1984 se decanta por una abstracción «tachista» con aportes técnicos y expresivos de sus etapas anteriores. El protagonista absoluto será el color rojo. La herencia de la pintura de acción de Jackson Pollock es clara. Las texturas también se intensifican gracias al empleo del óleo compartido con resinas, arena, tierra, posos de café y barnices industriales junto a las natas que proporcionan los restos de la propia pintura del bote, que aplicadas al soporte actúan como focos de luz. Es más corriente la introducción de textos de su puño y letra como los que añadía Georges Braque para dotar de objetividad a su pintura cubista. Fraile busca primar el impacto visual sobre la forma inacabada mediante el juego cromático de temperaturas frías y cálidas (rojos-azules, azules-amarillos, naranjas-amarillos-blancos) a modo de superficies ígneas al estilo del estadounidense Clyfford Still. En aquellas obras donde aún perduran restos de figuración –por ejemplo en su *Autorretrato* (1986)– pueden sentirse influjos de Modigliani (en la figura estilizada y lineal), Picasso (el trazo lineal puro y aéreo) o Matisse (el trazo lineal envolvente).

<sup>20</sup> Todos los autores mencionados, y en particular M.<sup>a</sup> J. Hernando que ha estudiado a Joaquín Fraile con mayor profundidad, califican erróneamente esta orientación de pop-art, cuando ella se inclina a la representación de los iconos de la cultura urbana producida en masa, con una figuración acentuada y brillante, que no es el caso en la pintura de Fraile, pues reaprovecha y da nuevo sentido estético a materiales corrientes y provocadores para el espíritu clásico, bajo la influencia de Picasso, los dadaístas Schwitters, Duchamp, el constructivista ruso Tatlin, y además recurriendo a la abstracción en la mayoría de los casos.

<sup>21</sup> J. Serrano, entrevista al pintor para *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Bilbao, ed. Vitoria, 11 de mayo de 1965 (citada por M.<sup>a</sup> J. Hernando, «El grupo *Orain...*», p. 200).



Figuras 1, 2 y 3.

En los últimos años de su trayectoria, la abstracción colorista pierde su arrebatado para dulcificarse en un proceso de introspección que se manifiesta por medio del color azul en todas sus variedades tonales, compartiendo protagonismo con el verde, rojo, rosa, amarillo y blanco, en ocasiones aplicados en estado puro, tanto en grandes composiciones (*Música para un constructor de catedrales*) como en otras menores, con afloramiento subconsciente de elementos simbólicos y con encolado de telas y papeles de seda, incluso reaprovechados, tintados con acrílicos y pintura de esmalte.

Por lo general firma sus obras con color rojo, aunque también emplea el azul oscuro y el negro. En su firma alarga el palo horizontal superior de la F para cobijar las letras RAILE, en mayúsculas, de su apellido. La I, L y E quedan colgadas de ese palo, mientras que el punto de I queda fuera de él, y el tramo horizontal inferior de la E lo suple con la rúbrica que cierra por su base los caracteres RAILE, de forma que quedan perfectamente encajados bajo el trazo de la F y la

rúbrica. Y bajo la firma anota los dos últimos números del año de ejecución (figs. 1, 2 y 3).

## LAS OBRAS DEL MUSEO DE NAVARRA EN ESTE CONTEXTO

En la exposición antológica del Antiguo Depósito de Aguas (Vitoria, 1997) se mostraron algunas obras de Joaquín Fraile que muestran correspondencias con las pertenecientes al Museo de Navarra.

La titulada *Pintura 657* (Col. bbva, 1965) –un collage de viruta de madera y pasta plástica asociado a óleo sobre tela, de 130 x 90 cm–, recuerda a la denominada *Pintura* (fig. 1), que es de medidas algo menores, y coincide con aquella en la misma concepción informalista, colorido ocre, aplicación de materiales extrapictóricos y collage de arpilleras, aunque en el caso de la del Museo de Navarra el formato sea vertical.

Otra de las obras del Museo de Navarra, *Composición con S* (1966) (fig. 2), realizada mediante técnica mixta sobre placa de porexpán adherido a lienzo, recuerda a otra reseñada por María José Hernando titulada *Hubo luz que trajo por hueso una almendra amarga*, que ofrece la inserción de formas geométricas

como el círculo y el cuadrado sobre soporte de madera, y que atribuye a la fase constructivista del pintor. La obra del Museo opone una mancha informal (a la izquierda) –conseguida mediante encolado de papel seda cuyo color blanco se frotó para descubrir bajo él un fragmento de saco de la fábrica de Cementos Portland, de Olazti/Olazagutía, con el clásico logo del cangrejo– a un círculo en el lado opuesto, obtenido por recortado del soporte con su fondo coloreado con azul oscuro, aunque huye del efecto de planitud cromática dándole cierta textura pigmentaria, para contraponer lo instintivo a lo racional. Y, como en el «Cartel de exposición Fraile 68» (Depósito de Aguas, 1997) que introduce texto escrito aplicado por medio de plantilla, en este del Museo de Navarra Fraile incorpora una S en el ángulo superior derecho, en negro, destacándola sobre la superficie blanca del *poexpán*. Recorre la base del soporte una franja de color azul oscuro, con cierto empaste, que, junto al círculo anterior, trata de racionalizar el conjunto, lo que parece una evocación expresa del suprematismo de Kasimir Malevich que en comunión con Kandinsky trataba de liberar el arte del objeto para dar primacía al sentimiento puro.

En cuanto a la obra del Museo de Navarra que tituló *Tendedero* (1966) (fig. 3), realizada con técnica mixta y collage de poleas, cuerdas y pinzas para simular el artilugio de dos niveles usado para secar ropa (sugerida con dos fragmentos de arpillera encolados), por cronología podría adscribirse a la fase que Hernando sitúa bajo la influencia del pop-art, pero el espíritu burlón que la preside (en relación a las calificadas por la historia como obras maestras) y la manipulación de objetos cotidianos como los mencionados para elevarlos a categoría artística, en línea con el *merz* de Kurt Schwitters y el *ready-med* de Marcel Duchamp, obligaría a relacionar esta obra con la pervivencia del dadaísmo, y, en consecuencia, reconsiderar en la trayectoria de Fraile el influjo, hasta ahora supuesto, del pop-art sobre su pintura, para realinearla en el neodadaísmo. Los títulos extravagantes (desorientadores a lo Dalí) de algunas de sus obras y los montajes realizados sobre cajas, recurriendo al ensamblado de objetos heteróclitos, refuerzan esta reinterpretación.

## LA FORMA EN QUE LLEGARON DICHAS OBRAS AL MUSEO DE NAVARRA

Volvamos a la Exposición «Escuela Vasca de Arte Contemporáneo» del Museo de Bellas Artes de Álava, en octubre de 1966. En ella se anunció la reapertura de la muestra en Pamplona, con el añadido de obra de artistas navarros, para el mes de diciembre, que luego se precisó sería en enero del año siguiente, dentro de una «superexposición de la escuela vasca» con participación de cien artistas. Sin embargo nunca llegó a materializarse, pues sobre los profundos desacuerdos surgidos en Vitoria y la no consolidación del grupo navarro Danok (Todos) «por incompatibilidad de caracteres personales, sociales y artísticos entre los artistas... en disposición de formar el grupo en Navarra y los que venían desde Gipuzkoa, Bizkaia y Álava a integrarse con ellos», se superpuso el proyecto de Jorge Oteiza de abrir en Pamplona una Escuela de Artes Comparadas, lo que puso en lugar secundario otras iniciativas<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> P. Manterola Armisén, «El arte en Navarra (1960-1970) Algunos recuerdos en torno a una década crucial», reproducido en VV. AA., *Arte y artistas vascos...*, *op. cit.*, pp. 225-251.

Los artistas navarros recelaban de sus colegas vascongados por la radicalidad política de algunos y el expresionismo abstracto en la pintura de guipuzcoanos y alaveses. El escultor José Ulibarrena, que actuó como interlocutor de los artistas navarros inicialmente interesados en formar grupo –Isabel Baquedano, José María Ascunce, Salvador Beúnza y Miguel Ángel Echauri– no pudo obtener finalmente su respaldo para configurar Danok. A las sospechas de vasquismo de las instituciones forales a quienes se había pedido apoyo para montar la exposición (la Institución Príncipe de Viana y la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona), se unió la dificultad para encontrar el lugar adecuado donde instalarla (se habló de la sala Conde de Rodezno y del Museo de Navarra) y la ambiciosa dimensión que quiso darle Ulibarrena hasta convertirla en un objetivo difícil de alcanzar. En efecto, según confesaba a la prensa el escultor, la exposición, que se titularía «Escuela Vasca» a secas, debía ser un «gran escaparate» con presencia de «escultura, pintura, grabados, arquitectura, conferencias de etnografía, manifestaciones folklóricas... teatro popular, poesía, etc.» sin discriminación de tendencias<sup>23</sup>. La ida de transformar la exposición de la «Escuela Vasca de Arte Contemporáneo» en una premonición a lo autóctono de los Encuentros de 1972, pondría de relieve el desenfoco de la idea original que la motivó, con la consecuente imposibilidad de materializarla por dificultades explicables de organización, plazo, presupuesto e infraestructuras necesarias.

En tales circunstancias llegarían al Museo de Navarra estas obras de Fraile y las otras de «Pintores Vascos» que ya he mencionado. Frustrado el intento de Ulibarrena, no consta que los cuadros fueran reclamados por sus autores y en virtud de la usucapión, se integrarían definitivamente en los fondos del Museo<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> J. Hernández, «Gran exposición de arte vasco en Pamplona. Se inaugurará en enero y tomarán parte más de 100 artistas», *El Pensamiento Navarro*, Pamplona, 10 de noviembre de 1966, p. 8. Reproducido en VV. AA., *Arte y artistas vascos...*, *op. cit.*, pp. 551-552, docs. 20, 21 y 22.

<sup>24</sup> La usucapión o prescripción adquisitiva es un modo de adquisición del dominio (en este caso de varias obras de arte), por la posesión continuada del mismo durante el tiempo y con las condiciones que fija el Código Civil en el artículo 1955 y siguientes, de forma que el periodo que transcurre desde el de tres años de posesión ininterrumpida para los bienes muebles (consideración que habrán de tener con carácter general las obras de arte) siempre que medie buena fe, o de seis años sin necesidad de ninguna otra condición. Véase I. Pérez de Ayala Basáñez, «La usucapión como modo de adquisición de obras en los museos», *Mus-A*, n.º 11, octubre de 2009, pp. 73-80, y la Ley Foral 14/2007, de 4 de abril, del Patrimonio de Navarra, art. 14, apartado d).

RESUMEN

*Los frailes del Museo de Navarra en el discurso artístico internacional*

El navarro Joaquín José Fraile Mariñelarena (1930-1998) fue un pintor renovador de la pintura alavesa de la segunda mitad del siglo xx, cuyo trabajo artístico parte de la figuración posimpresionista y expresionista para orientarse a partir de 1963 hacia el informalismo, constructivismo (esculto-pinturas neodadás y cajas de luz y sonido bajo influencia op-art y arte cinético) y expresionismo abstracto. En todas sus etapas evolutivas permaneció en sintonía con las tendencias internacionales y, en concreto, con la pintura de Van Gogh, Kandinsky, Pollock y Clyfford Still, sirviéndose de técnicas como el collage de Schwitters y el *ready-made* empleados por Picasso y Duchamp, sin menospreciar el influjo de Viola, integrante de El Paso. Fue promotor del grupo Orain dentro del movimiento Escuela Vasca de Pintura, que en unión de otros grupos vascongados quiso mostrar en Pamplona (enero de 1967) todo su potencial creativo, sin conseguirlo por diferentes circunstancias. Esto explica la llegada al Museo de Navarra de tres pinturas suyas que el autor identifica y sitúa dentro de su trayectoria artística.

**Palabras clave:** Joaquín Fraile Mariñelarena; Museo de Navarra; pintura alavesa siglo xx; Jon Abad Biota; neodadaísmo; informalismo; op-art, arte cinético; Movimiento Escuela Vasca; Grupo Orain; Manuel Viola; Vincent van Gogh; Vassily Kandinsky; Kasimir Malevich; Kurt Schwitters; Marcel Duchamp; Jackson Pollock; Clyfford Still.

ABSTRACT

*The frailes of the Museum of Navarra in the international art discourse*

The Navarre-born José Joaquín Fraile Mariñelarena (1930-1998) was a painter who renewed the painting of Álava in the second half of the twentieth century, whose artistic work develops from the post-impressionist and expressionist figuration to move from 1963 towards the informalism, constructivism (sculpture-paintings neodadás, light and sound boxes under the influence op-art and kinetic art) and abstract expressionism. In all his developmental stages he remained in line with international trends and, in particular, with the painting of Van Gogh, Kandinsky, Pollock and Clyfford Still, using techniques such as collage of Schwitters and readymade employed by Picasso and Duchamp, without underestimating the influence of Viola, a member of El Paso. He promoted the group Orain in the Basque Art Movement of Painting, which, along with other Basque groups, wanted to show in Pamplona (January 1967) their full creative potential, but failed because of various reasons. This explains the arrival to the Museum of Navarra of three of his paintings that the author identifies and places within his career.

**Keywords:** Joaquín Fraile Mariñelarena; Museum of Navarra; Alava Painting twentieth century; Jon Abad Biota; neo-Dadaism; Informalism; Op-art; Kinetic art; Basque School Movement; Group Orain; Manuel Viola; Vincent van Gogh; Vassily Kandinsky; Kasimir Malevich; Kurt Schwitters; Marcel Duchamp; Jackson Pollock; Clyfford Still.