

Ciga y París  
(1912-1914)



# Ciga y París

## (1912-1914)

Palacio del Condestable · *Kondestablearen jauregia*

9|05|2014 · 21|06|2014

Pello Fernández Oyaregui



## Colección. **Bilduma**

Revisión. Artistas navarros del siglo XX. **R1**  
Berrikuspenak. XX. mendeko artista nafarrak

## Exposición **Erakusketa**

### Ciga y París (1912-1914)

Del 9 de mayo al 21 de junio. 2014ko maiatzaren 9tik ekainaren 21era

#### Organiza. **Antolatzailea**

Ayuntamiento de Pamplona. Iruñeko Udala  
Área de Educación y Cultura. Hezkuntza eta Kultura Alorra

#### Coordinador. **Koordinatzailea**

Pedro Luis Lozano Uriz

#### Comisario. **Komisarioa**

Pello Fernández Oyaregui

#### Montaje y vigilancia. **Muntatze- eta zaintza-lanak**

El Cubo Blanco

#### Sala. **Aretoa**

Palacio del Condestable. Kondestablearen jauregia

#### Horarios. **Ordutegia**

Lunes a viernes 18:30-21:00. Astelehenetik ostiralera: 18:30-21:00  
Sábados: 12:00-14:00, 18:30-21:00. Larunbatetan: 12:00-14:00, 18:30-21:00

## Catálogo **Katalogoa**

#### Edita. **Argitaratzailea**

Ayuntamiento de Pamplona. Iruñeko Udala  
Área de Educación y Cultura. Hezkuntza eta Kultura Alorra

Texto. **Testua**: Pello Fernández Oyaregui

Fotografías. **Argazkiak**: Larrión/Pimoulier, Museo de Navarra, Fundación Ciga

Traducción. **Itzulpena**: Servicio de Traducción del Ayuntamiento de Pamplona Iruñeko  
Udaleko Itzulpen Zerbitzua

Diseño. **Diseinua**: Elena Moreno Jordana

Impresión. **Inprimaketa**. Gráficas Castuera

© De los textos y fotografías. **Testu eta argazkiena**: los autores. Egileak

© De la edición. **Argitalpenarena**: Ayuntamiento de Pamplona Iruñeko Udala

DL/LG NA 302-2014

ISBN 978-84-95930-70-5

# Índice *Aurkibidea*

## 7 Algunas pinceladas sobre la trayectoria humana y artística de Javier Ciga

El mecenazgo de la familia Urdanpilleta — 9

El periplo internacional de Javier Ciga. Ansias de cosmopolitismo: viaje por Europa 1911-1912 — 9

La aventura parisina de Ciga: de lo local a lo cosmopolita. El embrujo parisino — 10

Etapas de París (1912-1914): formación y consolidación. París, meca del arte europeo — 11

Sistema formativo. Instituciones y academias. Academia Julian y otras — 14

Gran salón de París. Promoción artística. *El mercado de Elizondo* — 18

*El mercado de Elizondo* — 21

Otras obras de la etapa parisina — 24

Un género insólito en la pintura de Ciga en su etapa parisina: el casticismo — 26

El Ciga, más innovador: sus paisajes parisinos — 28

A modo de epílogo — 31

## 33 Selección de obras en exposición. *Erakusketako obra batzuk*

## 53 *Zenbait xehetasun Javier Cigaren bizi- eta arte-ibilbideari buruz*

Urdanpilleta familiaren mezenasgoa — 55

Javier Cigaren nazioarteko periploa. Kosmopolitismo grina: europar barnako bidaia (1911-1912) — 55

Pariseko abentura (1912-1914): Etxe txokotik kosmopolitismora. Paristar lilura — 56

Pariseko etapa (1912-1914): Prestakuntza eta sendotzea. Paris, europar artearen erdigunea — 58

Ikasketa sistema. Erakundeak eta akademiak. Julian akademia eta besteak — 60

Pariseko Saloi Nagusia. Sustapen artistikoa. *Elizondoko merkatua* — 64

*Elizondoko merkatua* — 68

Pariseko etapako beste zenbait obra — 70

Ohiz kanpoko generoa Cigaren pinturan, Pariseko etapan: kastizismoa — 73

Ciga berritzaileena: paristar paisaiak — 74

Azken hitz gisara — 77

## 79 Catálogo de obras en exposición. *Erakusketako obren katalogoa*

## 84 Bibliografía *Bibliografia*

### **Agradecimiento a la Familia Ciga**

Con esta exposición y catálogo, queremos rendir un homenaje a la Familia Ciga, que considerando el legado de su padre como patrimonio de todos los navarros, lo han puesto a su servicio en un ejemplo de coherencia y compromiso. Con un recuerdo emocionado para Nati, Dolores y Migueltxo, homenajeamos a Gurutze memoria viva de la vida y obra de Javier Ciga. Hoy la Fundación que lleva su nombre, recoge este testigo y trabaja por la difusión e investigación de la obra de este gran pintor de esencias y verdades, que de manera magistral interpretó el alma y la sociedad de su tiempo.

### **Mila esker Ciga Familiari**

Erakusketa eta katalogo honen bitartez, omenaldia egin nahi diogu Ciga familiari; izan ere, aitak utzitako ondarea nafar guztiona dela iritzita, nafarren zerbitzura jarri dute, koherentzia eta konpromisoa erakutsiz. Nati, Dolores eta Migueltxo zirraraz dakarzkigu gogora, eta omenaldia egiten diogu Gurutzeri, Javier Cigaren bizitza eta obra bizirik iraunarazten dituen memoriari. Gaur, haren izena daraman Fundazioak lekukoa hartu du, eta lanean ari da bere garaiko arima eta gizartea maisuki interpretatu zituen margolari handiaren obra esentziadun eta egitia ezagutzera emateko eta horren gainean ikertzeko.



## Algunas pinceladas sobre la trayectoria humana y artística de Javier Ciga

**J**avier Ciga Echandi (1877-1960), exceptuando los paréntesis correspondientes a la estancia madrileña y parisina, su vida transcurrió en Pamplona donde fue agente activo en los campos cultural, pictórico y político; además de esta ciudad, su vida quedó vinculada a Baztan, por lazos familiares, afectivos y artísticos, ya que incasablemente pintó una y otra vez su paisaje, sus tipos y sus costumbres.

Figura fundamental del panorama pictórico navarro de la primera mitad del siglo XX. La obra de Ciga, hunde sus raíces en el Posromanticismo y en el Realismo. Del primero tomará su amor a la tierra y a las gentes que inspiraron su obra, del segundo su obsesión por plasmar la realidad y llegar a la perfección, superando el academicismo. La pintura de Ciga, parte del rigor técnico y del oficio bien aprendido; trasciende a una Pintura con mayúsculas, equilibrada, serena sin estridencias, donde con inigualable maestría pinta prácticamente todos los géneros y técnicas.

Inició su formación en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona. A partir del curso 1892-93, aparece matriculado en este centro, donde recibió el magisterio de su maestro Carceller y posteriormente de Zubiri y en 1907 de García Asarta, en sus respectivos estudios<sup>(1)</sup>.

Como los grandes pintores de su tiempo, su formación comenzó en la Escuela de Artes y Oficios local, para luego pasar a la Academia de San Fernando y de aquí dar el salto internacional, bien a Roma o a París, donde las vanguardias se abrían paso en el inicio de siglo. En el caso de Navarra, pocos fueron los artistas que consiguieron esta formación en el extranjero y Ciga fue uno de esos afortunados.

Entre 1909 y 1911 se desarrolla su etapa madrileña, ingresó en la Academia de San Fernando entrando en contacto con sus profesores José Moreno Carbonero y José Garnelo. No podemos dejar de tratar, por su importancia, la influencia que ejerció esta institución en la labor de formación de nuestro pintor. En realidad, cuando hablamos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, debemos concretar que el proceso de aprendizaje se realizaba en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, que era la institución competente para la enseñanza de los estudios de Bellas Artes. Podemos afirmar que Ciga aprovechó este magnífico



Javier Ciga en su etapa parisina, 1912-1914.

Medalla de oro obtenida por Javier Ciga en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1911 .



aprendizaje, pero sin caer en el academicismo. El rigor dibujístico aquí adquirido, será el fundamento que luego aplicará tanto al retrato como a la pintura de figura de las composiciones etnográficas, así como a los restantes géneros<sup>(2)</sup>. Los resultados obtenidos por Ciga fueron inmejorables, consiguiendo una medalla de oro, cinco diplomas de primera y dos de segunda. Este máximo galardón, además de los diplomas, prestigiaban su carrera pictórica, engrandecía su currículum y le facultaba para el magisterio de esta disciplina, como así ocurrió<sup>(3)</sup>.

Finalizada esta etapa, Ciga iniciará su periplo internacional que culminará con la estancia parisina, que será el objeto de este estudio. El estallido de la I Guerra Mundial, dio al traste con esta etapa, en su momento más interesante, cuando Ciga había participado en el Salón de Primavera de 1914 y había sido nombrado miembro del Gran Salón. El mencionado suceso bélico, corta en seco su posible proyección internacional y su continuación formativa probablemente en Roma.

Así pues, en 1915 se produce su vuelta a la vieja Iruña, e inicia su etapa de madurez, en un momento álgido de su carrera, avalada por el triunfo parisino. Participó en las Exposiciones Nacionales de Madrid de 1915 y 1917, para esta última presentó su otra gran obra maestra *Un viático en Baztan*. Ésta, así como *El mercado de Elizondo*, se caracterizan por el dominio del dibujo, alarde compositivo, perspectiva y tratamiento de la luz y del color. Al igual que Velázquez, conseguirá introducir la atmósfera y el es-

pacio real dentro del cuadro. Además de ser un testimonio de su tiempo, son obras de gran contenido simbólico, donde se recogen las costumbres y esencias del pueblo vasco, que tan vivas se encontraban en Baztan<sup>(4)</sup>.

Ya en Pamplona se convirtió en el retratista oficial de la burguesía navarra. No en vano, el retrato fue uno de los géneros donde más sobresalió. Continuando con la tradición romántica, le interesaron los fondos neutros pero matizados, la dignificación de sus modelos, la captación física y psicológica del retratado, resaltando por medio de la luz rostro y manos. La tipología de los retratos es muy amplia, de cabeza, busto, de medio cuerpo, tres cuartos, cuerpo entero, de frente, de perfil, ladeados, infantiles, familiares, de distintas profesiones, autorretratos etc.

En lo que se refiere al paisaje, si bien había pintado tanto escenas y rincones urbanos, como los de París y Pamplona, Ciga se decantó preferentemente por aquel paisaje querido y vivido de su Baztan, que se le manifestaba exuberante y de una belleza inigualable, donde incorporaba el constructivismo influido por la pintura de planos a lo Cézanne. Empleó una selectiva gama cromática, con el verde en todos sus matices, o los colores del otoño baztanés (rojos, naranjas, marrones, morados, azules etc.), rosas para el crepúsculo, atmósferas húmedas del valle *-iper lainoak-* etc.

Otro aspecto importante que influiría en su vida sería su compromiso político. Fiel a su ideario nacionalista fue defensor de la lengua y cultura vasca, participó activamente en prácticamente todas aquellas instituciones afines a esta causa. Entre 1920 y 1923 y 1930 y 1931, desempeñó el cargo de concejal en el Ayuntamiento de Pamplona por el Partido Nacionalista Vasco al cual estaba afiliado. En plena Guerra Civil fue encarcelado durante año y medio, lo que unido a los problemas físicos de la vejez, influyeron negativamente en su última etapa<sup>(5)</sup>.

Paralelamente a su actividad artística realizó una gran labor didáctica, en la academia que llevaba su nombre. Maestro de maestros, muchos de los grandes pintores navarros de la siguiente generación, fueron sus discípulos.

La pintura de Ciga, se fundamenta en la verdad y en la esencialidad del ser humano. Al espectador actual le devuelve a un mundo ya perdido, pero que gracias a su pintura puede conocerlo como si de un documento sociológico y etnográfico se tratara, transportándole visualmente a ese mundo anterior.



## El mecenazgo de la familia Urdanpilleta

La carrera de Ciga dará un giro inesperado al entrar en acción la familia Urdanpilleta, indianos de origen elizondarra parientes del pintor, que actuarán como sus mecenas, y gracias a los cuales podrá realizar estudios artísticos, tanto en Madrid como en París. En esa época, la carrera de los artistas era posible gracias al mecenazgo, que era de dos tipos. Por un lado, el mecenazgo institucional, que generalmente corría a cargo de la Diputación Foral de Navarra a través de un sistema de becas y ayudas, a las cuales los artistas correspondían con sus obras; por otro lado, el privado, más inusual, patrocinado por alguna familia adinerada, como en el caso que nos ocupa. Como no podía ser de otra manera tratándose de oriundos del Baztan, la fuente monetaria estaba relacionada con las fortunas que se hicieron en ultramar. Fruto de esta relación de parentesco, mecenazgo y amistad es el retrato que le hizo a su primo Nicanor, entre 1912 -1914, presente en esta exposición.

Como auténticos mecenas, a través de su patronazgo económico materializado en asignaciones económicas regulares, financiaron el coste de todo el proceso formativo del artista, en su etapa madrileña y parisina, así como el viaje por Europa, que también fue de aprendizaje. Además de estas asignaciones, se hicieron cargo del coste de las academias y del lujoso ático que le montaron en pleno barrio de Montmartre de París.

## El periplo internacional de Javier Ciga. Ansias de cosmopolitismo: viaje por Europa 1911-1912

Durante el curso 1911-1912 Ciga inició una etapa apasionante en su carrera, su periplo artístico en compañía de su maestro Garnelo, que le llevó a viajar por España, Francia, Bélgica, Holanda y Alemania, lo que le pondría en contacto con la pintura flamenca y los grandes maestros del barroco flamenco y holandés (Rubens, Rembrandt, Hals, etc.). Sobre este viaje tenemos noticia y constancia por la prensa, tal y como publicaba el *Diario de Navarra*, que decía así<sup>(6)</sup>:

“Anteayer marchó á la corte nuestro paisano y amigo don Javier Ciga, quién después de pasar varios días en la capital de España, saldrá para París, Munich, Londres y Roma, acompañado de su profesor el notable pintor don José Garnelo. Ambos artistas van á



Retrato  
de Nicanor  
Urdanpilleta.

visitar los distintos museos en las citadas capitales, donde el amigo Ciga piensa estudiar durante el curso presente”.

Como hemos reseñado, sabemos de lo fructífero y fecundo que resultó este viaje, desde el punto de vista artístico. Por la documentación consultada, podemos afirmar que Garnelo interrumpió su viaje cuando volvió a Madrid en abril de 1912, para leer su discurso de ingreso como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, acto que se celebró el 14 de abril de 1912. Ciga, continuó y regresó desde Alemania a principios de julio de ese año, tal y como lo recoge *El Pensamiento Navarro* en su edición del 7 de julio de 1912<sup>(7)</sup>.

Para concluir esta referencia a su relación con Garnelo, podemos afirmar que Ciga recibió de su maestro algo que es fundamental para un pintor: saber qué tiene que pintar y que no, al mismo tiempo, aprender a ver. Con esta formación nuestro pintor iniciaría una próspera trayectoria pictórica. La amistad y el magisterio de Garnelo propiciaron un intenso diálogo artístico, lo que permitió a Ciga descubrir el mundo clásico, trascender los aspectos mecánicos de la pintura para llegar

a aspectos más esenciales, como ocurrió en el caso de los retratos y su trasfondo, el lenguaje de las manos, tan importante en ambos maestros, o el simbolismo trascendente del bodegón.

Tanto en este viaje, como en distintas manifestaciones y en especial en su carta dirigida a su amigo Josetxo Pueyo en 1918, expresó su pena por no haber realizado un viaje a Roma, “*Desde aquellos tiempos de que me hablas yo he recorrido mucho, como estarás enterado; España, Francia, Alemania y Bélgica y sino por esta maldita guerra hoy quizá estaría en Italia o ¡ quien sabe !. Pero este exterminio que asola el mundo entero me hizo volver a nuestra bendita tierra y, aunque con un poco de morriña, por no estar satisfechos todavía mis deseos, me encuentro bien aquí, entre los míos, laborando por nuestra Basconia y por el arte*”<sup>(8)</sup>. Este anhelado viaje a Roma hubiera supuesto un grato reencuentro con la antigüedad clásica y una reafirmación en sus principios académicos, si bien, consideramos más interesante la elección parisina, por lo que suponía ésta, de renovación artística y de acceso a la modernidad.

Fue sin duda Garnelo, verdadero ejemplo de artista cosmopolita para su tiempo, quién avivó esa apetencia en Ciga, de traspasar de lo local a lo global. No olvidemos que Garnelo, en su época de formación en 1896 hizo un periplo formativo por Europa, centrándose en París; entre 1896 y 1912 expuso con asiduidad en el *Salón des Artistes Français*; por todo esto, podemos decir que Garnelo constituyó el verdadero planificador del itinerario formativo de Ciga. Era un mundo nuevo que se le abría a través de su práctica artística. Esta nueva experiencia para nuestro artista, culminará con la estancia parisina. Todo ello, constituyó un auténtico periodo de formación internacional, que dejará gran poso en nuestro artista, aunque él siempre tuvo muy claro su entronque y compromiso con su tierra, sus gentes y su cultura.

### **La aventura parisina 1912-1914. De lo local a lo cosmopolita. El embrujo parisino**

A principios del siglo XX, artistas venidos del todo el mundo ansiaban y soñaban con París. Querían vivir y ser partícipes del cambio revolucionario que las artes plásticas estaban viviendo en ese momento. Pero además de constituir el primer centro artístico a nivel mundial, París era la auténtica capital de la cultura, del libre pensamiento, ciudad de la luz, meca del cosmopolitismo, paradigma de la libertad de la vida, de las costumbres,

de los placeres mundanos y de la frivolidad. La ciudad aunaba la elegancia de una dama, con la lascivia y la voluptuosidad de una cortesana. Encarnación de la bohemia y ejercicio supremo de la Libertad con mayúsculas, tanto en el plano individual como colectivo. Todo ello, hacía que fuera un potente foco de atracción, crisol de gentes y culturas, hervidero de lenguas donde el poliglottismo se hacía realidad. Su belleza, era de una elegancia deslumbrante; símbolo a escala urbana de la *Grandeur de la France*, concepto éste que se materializaba en las grandes avenidas, bulevares, palacios y mansiones, que hacían de esta ciudad un marco incomparable.

Así pues, París ejercía un poder de seducción único, que hechizaba a todos aquellos que desde los lugares más recónditos del planeta, se entregaban con fe ciega a este embrujo universal. Muchos son los escritores y pensadores que fueron presa de este sentimiento. Víctor Hugo se identificó con los valores revolucionarios, símbolos de esta ciudad, para Baroja, era su apertura al exterior, mientras que Azorín, se congratulaba de vivir en el centro del mundo y en la ciudad más bella y decía así: “*Vivir aquí, es vivir siete veces más que los otros mortales*”.

Cuando llega Ciga a París en 1912, el devenir artístico propició uno de sus momentos más interesantes. Por una parte, el academicismo, se resistía a perder la hegemonía artística que hasta ahora había ejercido con control férreo, a través de la todopoderosa Escuela de Bellas Artes; por otra parte, se vivían los últimos rescoldos y estertores del Impresionismo y Postimpresionismo, primeros estilos de renovación artística, que tanta huella dejarían en nuestro pintor. Por último, la irrupción de las primeras vanguardias, que se van alejando de la figuración y que culminarán con su negación, iniciando así la abstracción. La conjunción de estos tres fenómenos, harán de París en este momento, el centro artístico por excelencia, confiriéndole una singularidad excepcional. Nuestro pintor, tuvo la suerte de vivir esta realidad y no asistió como testigo mudo a ella, sino que, participó de aquellos presupuestos renovadores que se evidencian en su pintura de esta época, pero sin dejarse llevar por aquellas corrientes rupturistas que revolucionaron el panorama artístico; por el contrario, se reafirmó conscientemente en su ideal estético, ligado a la perfección realista y a los grandes valores de la pintura<sup>(9)</sup>.

En este comienzo del siglo XX, París se convertía en la capital del arte mundial, donde se estaba gestando la revolución de las artes figurativas. Para ello, contaba



Javier Ciga en su estudio de París. Al fondo, colgado en la pared, su obra maestra *El Mercado de Elizondo*. 1914.

con una gran infraestructura artística formada por centros oficiales de enseñanza, academias libres, *ateliers* o estudios particulares de los más afamados pintores, centros expositivos y diversos agentes artísticos: salones oficiales, salones independientes, galerías, exposiciones, mecenas, galeristas, marchantes, críticos, prensa, revistas y artistas venidos de todo el planeta. Es en su etapa parisina, cuando Ciga conocerá esta rica infraestructura en torno al arte, en un momento crucial para su carrera pictórica en el que, además de formarse, se consolida como un gran artista, pintando algunas de sus mejores obras.

Si la situación de París era la anteriormente descrita, Pamplona, el lugar de procedencia de nuestro artista, era la antítesis. Era una ciudad pequeña que se asemejaba más a un pueblo grande, que rondaba los 30.000 habitantes, con una economía muy poco desarrollada que conservaba fuertes vínculos agrícolas y una débil estructura mercantil. Todo ello, se traducía en una sociedad conservadora y tradicional, donde el clero ejercía una gran influencia, y brillaba por su ausencia una burguesía fuerte que hiciera de motor de una vida intelectual rica, donde florecieran las distintas artes y artistas. Esta situación queda descrita en la monografía de P. Manterola y C. Paredes, que no dudan de tildar la vida cultural de Navarra en esta época como “casi inexistente”<sup>(10)</sup>.

En lo referente a la pintura, es preciso señalar unos gustos artísticos muy convencionales, además de la total ausencia de una infraestructura artística (galerías, lugares de exposición, comitentes, marchantes, mecenazgo institucional y privado, mercado artístico, etc.), que posibilitara a los artistas realizar su obra en unas condiciones aceptables. Corroboran esta situación algunos ejemplos, como la práctica habitual de que los pintores expusieran en los comercios de la ciudad o que la Diputación y más tarde el Ayuntamiento, con motivo de las fiestas patronales u otros eventos, organizaran exposiciones; aparte de esto, poco más.

Esta realidad antitética, refuerza la idea de que este tránsito de lo local a lo cosmopolita, resultaba en gran medida un cambio absoluto, que producía vértigo, pero que Ciga lo abordó con el mayor de los entusiasmos, consciente de que era una oportunidad irrepetible tanto desde el punto de vista artístico como de peripección vital.

Entre 1912 y 1914 se desarrolla la etapa parisina, una de las más fecundas tanto por el número, como por la calidad de sus obras.

### **Etapas de París (1912-1914): formación y consolidación. París, meca del arte europeo**

Ciga, se instalará en Montmartre, el barrio artístico por antonomasia, concretamente en la calle Norvins 26, en el XVIII *arrondissement* o distrito, en un típico y elegante edificio parisino recién construido en 1912 por el arquitecto C. H. Adda, donde vivieron escritores como Marcel Aymé, o el músico D.E. Inghelbrecht, composi-

El violinista Eugenio Castillo en el atelier de J. Ciga en París. (Foto cedida por la familia Castillo al Museo de Navarra).



tor y fundador de la Orquesta Nacional francesa. Su piso estaba en la parte alta y disponía de un balcón corrido. Por testimonios familiares conocemos que contaba con una asistenta para realizar las labores del hogar, en cuanto al mobiliario, tenía incluso un piano de cola, del cual se conserva testimonio fotográfico. Por lo que podemos afirmar, que estuvo magníficamente instalado. Prueba de ello, eran las numerosas visitas de sus amigos de la tierra que por distintas circunstancias se encontraban en ese momento en París y formaron lo que podemos llamar una colonia navarra, que se reunían para celebrar tertulias intelectuales y rememorar su tierra de origen. Varias fotografías dan testimonio gráfico de este hecho. En este grupo había intelectuales de gran talla. Entre los contertulios destacan los hermanos Erviti, Primitivo y José –director y contable respectivamente de la sucursal del Banco de España en París–; el periodista, profesor y políglota, pues llegó a dominar más de veinte lenguas, Eustaquio Echauri, que firmaba con el seudónimo de *Fradúe*; el violinista Eugenio del Castillo y Mezquida, Echarren y su mecenas, primo y amigo, el tantas veces

citado Nicanor Urdanpilleta, el pianista Aldave Quintana. De todos ellos, exceptuando este último, realizó magistrales retratos.

La fotografía del violinista Castillo, en el *atelier* de nuestro artista constituye un documento artístico de primer orden, ya que los cuadros que cuelgan de la pared son obras de Ciga, tanto de la época de Madrid como de la etapa parisina.

Por numerosos estudios realizados, sabemos de las penurias que pasaron los artistas extranjeros en la ciudad del Sena, por su carestía de la vida tanto en los artículos de primera necesidad, utensilios pictóricos y sobre todo por el alquiler de *ateliers* y viviendas, por todo ello y gracias al mecenazgo mencionado, podemos considerar a nuestro pintor como un auténtico privilegiado. Además de los problemas mencionados, existían otros, como el desconocimiento de la lengua, el gran tamaño de la ciudad, admisión en los centros de estudios y en las demás infraestructuras artísticas. Todo ello, hizo que la vida resultase difícil y que funcionaran prácticamente en colonias agrupados por los lugares de procedencia y donde la solidaridad grupal, hacía superar esta problemática, tal y como hemos explicado anteriormente.

Cuando Ciga llegó a París, se estaba realizando el trasvase artístico de Montmartre a Montparnasse, pero aún quedaban los últimos rescoldos de lugares emblemáticos como *Le Lapin Agile*, *Le Moulin de la Galette* y *Le Bateau Lavoir*, que se divisaban desde el cercano piso de Ciga y constituían el triángulo artístico por excelencia en aquel momento. Estos lugares eran frecuentados por nombres tan conocidos como Renoir, Degas, Picasso, Utrillo, Modigliani, Braque, Van Dongen, Matisse, Gertrude Stein, Gris, los escritores Max Jacob Guillaume Apollinaire y el escultor vasco Paco Durrio, muy integrado en estos círculos, que permitió a nuestros artistas conocer a estos grandes nombres de la pintura y de la literatura<sup>(11)</sup>. Como ejemplo de ello, se cuenta que este escultor llegó a la capital parisina con un queso de Idiazabal y dos pesetas, pero que gracias a sus buenos oficios, se integró rápidamente en los más altos círculos pictóricos, teniendo gran amistad con Gauguin, Picasso y otros grandes pintores. En este sentido, Durrio hizo una gran labor de introducción de los nuevos artistas vascos que continuaban llegando.

Hay testimonios, difíciles de comprobar, de que Ciga les hubiera conocido. No sería de extrañar, ya que

eran lugares frecuentados por todos ellos. En especial, se suele hablar de que conoció a Picasso y Degas.

Con respecto a Picasso, existen distintas versiones. Algunas de ellas insisten que Picasso podría haber conocido no solo a nuestro pintor sino también su obra y que manifestó su agrado diciendo: “tu pintura es para inteligentes”. Es muy probable que hubiera visitado el Salón de Primavera y que hubiera contemplado *El mercado de Elizondo*. En estos momentos Picasso, junto a Braque, se encontraba inmerso en pleno cubismo sintético. Sin embargo, a lo largo de toda su carrera proclamaría su admiración por la pintura figurativa y naturalista, en definitiva, por la gran pintura y los grandes pintores de la historia del arte.

Continuando con el recorrido de los lugares de interés artístico del París de aquel tiempo, *Le Moulin de la Galette* se podía considerar como uno de los centros de ocio y lugar de reunión de la bohemia parisina de esta época, frecuentado por artistas, literatos, obreros y prostitutas. Los domingos se celebraba uno de los más concurridos bailes, mientras se comía y se bebía bajo la frondosa sombra de sus árboles<sup>(12)</sup>. Todo ello, quedó inmortalizado por el magistral lienzo pintado por Renoir, quizá el más conocido de todos, pero no conviene olvidar que también Van Gogh, Toulouse Lautrec, Picasso, Utrillo, Ramón Casas y otros pintaron este lugar emblemático. Ciga también quiso dejar constancia de este singular rincón parisino en una de las tablitas pintadas al aire libre. A diferencia de Renoir, no pintó el patio al aire libre donde se desarrollaban las verbenas, sino la calle que conduce a la fachada caracterizada por el molino que da nombre al recinto. Con pincelada muy suelta y vibrante consigue unos efectos de luces y reflejos, donde aparecen las típicas banderolas francesas que caracterizaban a estos establecimientos. El paisaje urbano está planteado con pocos trazos, muy empastados, de donde emerge la figura del molino protagonista del cuadro.

Otro punto importante del itinerario artístico parisino era *Le Bateau Lavoir*, que toma el nombre de su parecido con los barcos utilizados como lavaderos, varados a orillas del Sena. Se convirtió en lugar de encuentro donde muchos de los artistas citados instalaron sus talleres. Aquí se instaló Picasso en 1904, cuando vino al taller de Paco Durrio. De esta época son algunas de sus pinturas de Montmartre y en concreto su *Moulin de la Galette*, pintado en 1900. Picasso descubrió aquí la magia y el hedonismo de la vida parisina, que en este tiem-



Ciga, con sus amigos en su atelier parisino de la calle Norvins.

po compartiría con los escritores y poetas Max Jacob y Guillaume Apollinaire, entre otros<sup>(13)</sup>.

Por último, *Le Lapin Agile*, el cabaret más antiguo de París, tomó su nombre del conejo pintado en el exterior por André Gill como emblema del establecimiento, que en tono humorístico, se convirtió en *lapin agile* o conejo ágil. Se reunía allí la misma alegre bohemia.

A partir de ese momento, entre 1900 y 1930, la colina de Montparnasse se convierte en centro artístico, al que acuden primero los alumnos de la Sorbona y más tarde los artistas. Se situaban allí las academias de arte privadas (*Grand Chaumière* y *Colarossi*). En palabras de Duchamp, representó “la primera colonia de artistas verdaderamente internacional que jamás tuvimos”. Acudía en busca de libertad y realización personal, la bohemia personificada en *Kiki*, reina de Montparnasse y musa de pintores, escultores, fotógrafos, escritores y demás intelectuales: Apollinaire, Léger, Joyce, Miró, Duchamp, Ray, Hemingway, Picasso y los pintores considerados malditos, Modigliani, Soutine, etc. Era tiempo de vida al límite, regada de absenta, alcohol y otras drogas. Es lo que se ha denominado el paso de la *Belle Époque* a la *Folle Époque*. El clima anterior y posterior a la “Gran Guerra” produjo en ciertos ambientes una ruptura del orden establecido y una sublimación de la situación que dio como consecuencia esa revolución vivida en Montparnasse y antes en el bohemio barrio de Montmartre. Estas nuevas ideas se fueron gestando en los cafés –La Closerie des Lilas, La Rotonde, Le Dôme...–,



donde artistas, intelectuales y poetas prepararon y protagonizaron los cambios plásticos e ideológicos que se materializaron en las vanguardias. Otro ejemplo fue el *café Guerbois*, aunque en Montmartre y en la avenida de Clichy, la explosión de estos *café-théâtres* era numerosísima, constituyendo auténticos santuarios laicos de la bohemia. Con el tiempo, estos antros, fueron perdiendo su carácter originario y fueron asimilados por la sociedad parisina, que acudía a ellos para liberarse de los férreos códigos morales burgueses.

Ciga fue testigo de estos cambios, aunque su estancia parisina iba por otros derroteros, alejada de los excesos narrados, se centraba más en la formación, en el trabajo y en la relación con otros pintores vascos o con sus paisanos, su pariente y mecenas Urdanpilleta y los amigos de este, la familia Camere. Como todos ellos, nuestro pintor parece que estuvo lejos de esta bohemia y no pasaron de unas cuantas juergas colectivas al estilo de aquí.

### **Sistema formativo. Instituciones y academias. Academia Julian y otras (Grande Chaumière, Colarossi, etc.)**

El sistema formativo de los artistas era común y muy parecido en casi todos los casos; partiendo de un trabajo autodidacta basado en el dibujo, se pasaba a las Escuelas de Artes y Oficios y de allí, dependiendo de la valía artística y de los medios económicos, se iniciaba el salto a la máxima institución estatal, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para pasar después a los centros internacionales, Roma –de carácter más clasicista por la pervivencia y presencia de la cultura clásica– y París –más abierto, plural– y en esos momentos, capital mundial de las artes, donde se consumaría el cambio y la revolución artística plasmada en las nuevas vanguardias.

La elección de París se habría visto influida tanto por su maestro Garnelo, con el que había viajado a esa ciudad en su periplo europeo, como por la afinidad artística con otros pintores vascos que en esos momentos se encontraban allí.

La formación de los artistas venidos de todo el mundo se realizaba a través de distintos cauces: Escuela de Bellas Artes, academias, talleres (*ateliers* de los artistas más afamados), museos, galerías, etc. A esto, habría que añadir los medios de promoción artística: salones, premios, exposiciones, etc. A continuación vamos a desarrollar alguno de esos apartados.

### **Escuela de Bellas Artes de París**

Era el centro reglado por excelencia a partir del último cuarto del siglo XIX. Con la decadencia de Roma como centro artístico, se convirtió en el centro académico de referencia a nivel mundial. Aunque inició su andadura en 1816, sus orígenes se remontan a la Academia de Bellas Artes de 1648, fundada por el Cardenal Mazarino. La enseñanza giraba en torno a la importancia del dibujo, tanto de modelos masculinos y femeninos del natural como de estatuaría clásica, expresión, perspectiva y anatomía.

Como apunta Carlos Reyero, el paso por esta institución suponía la manera más eficaz para la adquisición de méritos y confección de un buen currículo<sup>(14)</sup>. En los documentos finales de la obra de este autor, se ofrece un listado de pintores españoles y se puede comprobar que no fueron muchos, debido a la dificultad del ingreso. Al principio, éste se hacía mediante un aval o carta de recomendación, pero a partir del decreto de 1884 se establecieron unas pruebas, una referente al conocimiento de lengua francesa, extremadamente difícil y que en la práctica constituía un veto a los extranjeros, y otra artística, que consistía en la ejecución de un diseño del natural, otro de yeso, un diseño de anatomía, un examen de perspectiva, un ejercicio de arquitectura elemental y, por último, un examen sobre nociones generales de historia. Esto explica el éxito de las academias privadas. Entre ellas, la más importante fue la Academia Julian, donde enseñaban muchos de los profesores de la Escuela de Bellas Artes, de modo que la academia poseía gran renombre por el prestigio de sus docentes y además se preparaba para el Premio Roma, así como para el ingreso en los salones, lo que le daba cierto aire de cuasi oficialidad.

### **Academia Julian**

La Academia Julian era una escuela privada de pintura y escultura, fundada por Rodolphe Julian en 1868. Hijo de un profesor de primaria, se estableció en París y entró en los talleres de León Cogniet y de Cabanel, dos de los más afamados profesores de la Escuela de Bellas Artes. Aunque no mostró grandes dotes para la pintura, sí lo hizo en el campo del negocio artístico, ya que en poco tiempo su academia se convirtió en la más importante, y pronto contó con varias sucursales por toda la ciudad, una de ellas para mujeres, como queda constancia pictórica en el cuadro pintado por Marie Bashkirtseff

(1881). Su visión mercantil fue extraordinaria, ya que recogió a los rechazados de la Escuela de Bellas Artes, extranjeros venidos de todos los países (europeos, hispanoamericanos, rusos, egipcios, japoneses, turcos y muchos americanos) y a las mujeres, que tenían la posibilidad de pintar modelos masculinos, hecho que se consideró escandaloso en otros centros. En realidad, la Escuela de Bellas Artes no admitió mujeres hasta 1897.

En el momento de su fundación, el precio cobrado a los alumnos era de 25 francos al mes, cantidad importante para aquel tiempo, aunque había posibilidad de contratar sesiones sueltas con modelo, realizando el pago por cada sesión. Además, esta academia gozaba de una reputada fama en este aspecto ya que nunca faltaban modelos. Todo ello contribuía al gran éxito obtenido, aunque consideración aparte merecen las condiciones en que se desarrolló el sistema de enseñanza, tal y como lo describe John Rewald en su magistral obra *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*<sup>(45)</sup>. Donde cuenta que, en una especie de *totum revolutum*, se mezclaban los alumnos que se pelaban por hacerse con los mejores sitios, caballetes y taburetes en un ambiente muy ruidoso y agobiante, poco propicio para la práctica artística, en la que los alumnos más antiguos y los ganadores de algún premio en algún salón, hacían valer su privilegio de situarse cerca de la tarima donde posaba el modelo, mientras los recién llegados se colocaban en las últimas filas y prácticamente no podían ver a los modelos, además de ser objeto de constantes burlas.

En este ambiente, bastante anárquico, se cantaban canciones de multitud de nacionalidades, preferentemente una canción en francés que servía de himno, y cuya traducción decía así: “La pintura al óleo es muy difícil, pero es mucho más hermosa que la pintura a la acuarela”<sup>(46)</sup>. También fueron famosos los desfiles e incluso las algarabías callejeras. En muchas ocasiones los extranjeros fueron objeto de vejaciones, a modo de novatadas. Esto hizo, que en ocasiones, los alumnos más sensibles optaran por abandonar la academia.

Sus profesores fueron los pintores más renombrados del momento. Muchos de ellos compartían la docencia con la Escuela de Bellas Artes y eran afamados representantes del estilo *Pompier* (desnudos a los que se le colocaba un casco de bombero o *pompier*, de donde tomaba el nombre, a modo de armadura clásica). Entre ellos, cabe destacar a Bouguereau, Robert-Fleury, Lefebvre, Boulanger, Doucet, etc<sup>(47)</sup>. La enseñanza se mantenía



Marie  
Bashkirtseff,  
L'Académie  
Julian (1881).  
Museo de  
Bellas Artes de  
Dniepropetrovsk,  
Ucrania.

dentro de los cánones del academicismo, haciendo hincapié en la perfección y rigor del dibujo, y cuyo lema era una frase de Ingres: “El dibujo es la probidad del arte”. Su principal aportación fue el dibujo del natural.

Ciga, una vez más, tuvo suerte con su gran maestro Jean Paul Laurens, ya que poco tenía que ver con la descripción de Rewald. Por múltiples testimonios e investigaciones, sabemos de la rectitud y de la buena docencia que impartió Laurens a sus alumnos, aunque también era proverbial su rigor y alto nivel de exigencia, lo que sin duda redundó en un buen aprovechamiento por parte de nuestro pintor.

Nos podemos preguntar el porqué del éxito de la Academia Julian. Muchos fueron los factores que contribuyeron, entre los más destacados, la posibilidad de estudiar con los pintores más reputados del momento, circunstancia de gran importancia para el currículo de los alumnos con el consiguiente aumento de su fama; enseñanza meramente práctica; y mayores posibilidades para acceder a los distintos salones, ya que los profesores conformaban el jurado de los mismos. De la importancia que llegó a adquirir esta academia es testigo la innumerable lista de alumnos que luego llegaron a ser primeras figuras del arte mundial: Matisse, Léger, Bonnard, Denis, Dubuffet, Duchamp, Diego Rivera, muchos de ellos nada académicos y algunos claramente ruptu-

ristas, pero con una buena base en el dibujo. Hubo otros más realistas, como Zuloaga.

Cuando Ciga llega a París, a punto de cumplir 35 años, se dirige como alumno libre a la Academia Julian de la que tenía muchas y muy buenas referencias, además de ser la academia más antigua y afamada. En el *atelier* de la calle Dragon 31, recibirá clases de Jean Paul Laurens, último de los grandes maestros del academicismo francés, de la pintura histórica y la pintura religiosa. Fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de París, miembro fundador de la Sociedad de Artistas Franceses y organizador e impulsor del Salón de París. Entre sus obras destacan las pinturas del Ayuntamiento de París y las pinturas sobre el ciclo de Santa Genoveva en el ábside del Panteón de París. Anticlerical y republicano, su obra se basa en los episodios oscuros de la historia medieval que le permiten denunciar la intransigencia religiosa. Ciga, aprendió de su maestro su erudición, el dominio técnico, el rigor dibujístico y compositivo (asimetrías y enfoques oblicuos), la maestría en el retrato, etc.

De esta época y realizados en la propia Academia Julian, conservamos cinco estudios, dos de bustos masculinos desnudos, un busto femenino vestido, y dos estudios de cabeza. Suponen la culminación de la pintura del natural, que también había realizado en la Academia de San Fernando, pero ahora, a la vigorosa y expresiva fuerza conseguida a través del dibujo, añade las posibilidades que le permite la técnica del óleo, con un excelente juego de luces y sombras que acentúan la volumetría y tridimensionalidad de las figuras. Estas sombras, concentradas principalmente en las partes inferiores de los ojos, nariz, cuello y músculos pectorales, se construyen a base de capas muy finas que se van empastando hasta conseguir ese volumen tan característico. Por el contrario, consigue las zonas iluminadas con veladuras muy finas, casi transparentes, que unas veces resaltan los tonos nacarados de la piel y otras enfatizan las carnaciones con los últimos toques de color granza, que le dan ese aspecto rojizo en algunas zonas de la cara. Combina el retrato, ya que individualiza los modelos, resaltando sus peculiaridades físicas y humanas, con el estudio de la figura humana, concentrando toda su atención en el rostro. Las figuras emergen de fondos neutros, pero aparecen bien silueteadas por medio de una suave transición de sombreado. Son muy interesantes por lo que tienen de indagación e investigación de los distintos



Portada de la revista de L'Académie Julian, París nº 3. Enero de 1903, Biblioteca Nacional de Francia.

elementos pictóricos. Como todos los estudios, no presentan un acabado perfecto, sino que son un campo de experimentación, que aporta mucha información sobre la praxis pictórica de nuestro artista.

En el *Estudio (busto masculino con bigote)*, el fondo aparece dividido en dos franjas de color muy matizado, parda la superior y gris malva la inferior. Este recurso, utilizado en obras de esta misma época, le da modernidad y viveza a la obra. La figura se sitúa ladeada, con el rostro de frente, donde destaca su potente mirada y la vigorosidad que le ha querido conferir al modelo, así como rasgos particulares: el artista nos muestra la desviación del tabique nasal o el bigote del modelo, que le dotan de un tratamiento individualizado.

La segunda obra es *Estudio (busto masculino)*, de fondo neutro a base de colores marrones pardos y ocre. La figura aparece de frente y fuertemente ilumi-

nada, también en este caso individualizada. Destaca la frondosa cabellera o la marcada sombra del vello sobre el rostro. Se muestra en actitud de ensimismamiento, con los ojos ligeramente entornados, una mirada vaga y perdida, que quizá nos hable del cansancio y del duro trabajo que suponían las largas horas de posado.

Estas obras aportan información de cómo eran los modelos de la Academia Julian, que se hace extensible a las demás. Contrastando con otras informaciones, queda constancia de que estos modelos distaban mucho de aquellos efebos de belleza ideal de la antigüedad clásica, representados en los ejercicios de estatuaría siguiendo una serie de convencionalismos, sino que eran modelos reales de carne y hueso con sus particularismos y diferencias, que con tanto acierto supo captar nuestro pintor.

### **Otras academias: Grande Chaumière y Colarossi**

Es probable también que frecuentase las otras dos grandes academias del momento, la Grande Chaumière y la Colarossi. La Academia de la Grande Chaumière se situaba en el nº 14 de la calle homónima, también llamada calle de las galerías. Sus socias fundadoras fueron la suiza Martha Stettler y la báltica Alice Dannenberg. Entre los profesores, ejerció el catalán Claudio Castellucho. Adquirió gran fama por las clases de escultura impartidas por el maestro Bourdelle, desde su fundación hasta 1922. Para ello, hizo gran hincapié en las clases de dibujo, tanto de yesos como del natural. Quedan testimonios de la gran valía que tuvieron sus clases, con sesiones prácticas y una manera de corrección muy personalizada, basada en sus reflexiones y en el intercambio de experiencias, potenciando así la creación artística, es decir, lejos del academicismo imperante. Esta academia llegó a ser muy popular, con precios muy asequibles, artistas jóvenes y extranjeros, sobre todo hispanos y escandinavos. En torno a esta academia, la Colarossi y otras ubicadas en el boulevard de Montparnasse, se instaló lo que podíamos llamar una feria de modelos, donde se les contrataba por sesiones, que se desarrollaban en el interior de las academias.

Por último, pudo también haber asistido a la Academia Colarossi, muy próxima a la anterior, fundada por el escultor italiano Colarossi y su esposa. Estaba considerada como una de las academias más progresistas. Este centro tenía un funcionamiento muy libre. Era posible llevar

el modelo contratado desde fuera; este sistema abarataba tremendamente el costo, que variaba según se contratara por sesiones, días o meses. Así, por una sesión de tres horas el modelo podía cobrar en torno a los cinco francos. Existía la posibilidad de ir por libre sin profesor, lo que abarataba en gran manera el precio, llegando a costar diez francos a la semana. Como vemos, las posibilidades eran muy variadas y se ajustaban a las economías y necesidades de los pintores que concurrían. Estos precios, que son orientativos, se refieren a la estancia parisina de Ciga, ya que después de la Gran Guerra hubo un considerable aumento de tarifas.

No tenemos constancia documental de que Ciga estudiara en estas academias, aparte de los testimonios orales, pero era práctica común que los artistas combinaran sus enseñanzas en varios centros. Otras academias de esta época fueron *Suisse, Ranson*, etc.

En el catálogo de la Exposición del Salón de Primavera de la Sociedad de Artistas Franceses consta su obra con el número 472 y se cita: “CIGA ECHAUDI (Xavier), naquit à Pampelune (Espagne), élève de M.M. Jean Paul Laurens et Garnelo”<sup>(18)</sup>. Esto prueba la filiación de Ciga con Laurens en la Academia Julian. El Diccionario Bénédiz, alude a su participación en el Salón de Artistas Franceses y lo clasifica como de Escuela Francesa, lo cual no es de extrañar, ya que su pintura se encontraba muy próxima al realismo francés<sup>(19)</sup>.

No podemos preguntar, por qué Ciga no aparece matriculado en dichas academias. La respuesta tiene bastante lógica: con su edad, no estaba para someterse a un horario fijo y a las exigencias de los alumnos oficiales (pago de matrícula, mensualidad, etc.) sino que le convenía más un régimen libre y flexible, dónde sólo tenía que abonar la sesión de trabajo con modelo.

Otro centro artístico por antonomasia sería el Museo del Louvre, donde Ciga admiraría y aprendería de los grandes maestros de la pintura clásica de todos los tiempos.

En estos mismos años coincidió con otros grandes nombres de la pintura vasca, con los que probablemente tuvo relación: Iturrino, Tellaetxe, Echeverría y Zuloaga. En el último cuarto del siglo XIX ya había una colonia de artistas vascos en París, que de alguna manera ayudaban a los que iban llegando. Aparte del pionero Zamacois podemos citar a Guiard, Guinea, García Asarta, Losada, Salís, Uranga, Díaz de Olano y el escultor Paco Durrio. En todos ellos, París ejerció una especie

de embrujo y de apertura a la modernidad, frente al tar-doacademicismo de los focos romano o madrileño, por donde ya habían pasado antes. Si bien hay que señalar que aunque es evidente el efecto modernizador de la influencia parisina, este se ve tamizado por el fuerte peso del dibujo, del realismo y de la tradición. Todo ello, lo podemos apreciar en la evolución pictórica de Ciga<sup>(20)</sup>.

### **Gran Salón de París. Promoción artística. El mercado de Elizondo**

De entre todos los mecanismos de promoción artística que venimos estudiando, sin duda alguna, el principal de todos ellos era el Salón Oficial de París. La inclusión en éste, que era el evento artístico más importante a nivel mundial, suponía la consagración del artista y le daba un marchamo de calidad, a la vez que le abría las puertas de la fama y el reconocimiento y le ponía en contacto con las infraestructuras artísticas (crítica, galerías, marchantes, exposiciones, etc.)<sup>(21)</sup>. El Salón, constituía para el pintor, el trampolín de lanzamiento tanto en el campo artístico como en el social, permitiéndole al artista, acceder a unos círculos, que sólo estaban reservados para la élite social y cultural, además le podía abrir la puerta de los salones privados o *soirées*, reservados para los grandísimos pintores, alta burguesía y nobleza parisina.

La historia del salón es larga y sus antecedentes se remontan a la exposición pública que se celebró en 1673, en el salón Carré del Louvre. A partir de 1725, se conoce con el nombre de Salón de París. En 1748, se introdujo la institución del jurado, que será el encargado de admitir o rechazar las obras, siguiendo los rígidos cánones marcados por la Academia<sup>(22)</sup>.

En 1881, el gobierno retiró el patrocinio oficial y se fundó la Sociedad de Artistas Franceses, que sería la encargada de organizar el Salón de Artistas Franceses. Aunque a lo largo de los años se van produciendo variaciones, podemos decir que el criterio de selección era durísimo y miles de obras eran rechazadas, por lo que el mero hecho de entrar, independientemente de conseguir un premio, era un auténtico triunfo. Como consecuencia de ello, a partir de 1863 se instituyó el Salón de los Rechazados. Como dato orientativo podemos decir que en este mismo año, de las cinco mil obras presentadas, tres mil fueron rechazadas. A finales del siglo XIX, el sistema de salones y el Salón Oficial (*Salon des Artistes Français*) vivieron una gran convulsión, por lo que fueron apareciendo otros salones

disidentes con distintas características más modernizadoras. Así en 1884 surgió el *Salon des Artistes Indépendants*, un grupo de artistas críticos con el salón oficial basaron esta nueva experiencia en la libertad artística. En 1890, surgió el *Salon de la Société National des Beaux Arts*, dirigido más a adaptarse a las exigencias del mercado y alejarse del academicismo. En 1903 empieza con un nuevo salón, será el *Salon D'Automne* o Salón de Otoño, que nacía con la vocación de recoger entre sus obras el arte contemporáneo. De todo este panorama expositivo, Ciga se decantó por el Salón Oficial, que era el que mejor se ajustaba a sus presupuestos estéticos y seguía conservando ese aura de oficialidad, además de ser el más exigente y duro en lo que se refiere a su sistema de admisión, lo que le confiere mayor mérito si cabe. Seguramente en esta decisión tuvieron que ver sus referentes pictóricos, como es el caso de Sorolla, Gamelo, los grandes pintores franceses entre ellos su profesor Laurens, y sus amigos los pintores vascos.

El sistema de salones, y en lo que se refiere al Salón Oficial, estaba excesivamente reglamentado. Estas normas tenían por finalidad perpetuar una serie de prebendas para con los artistas más consagrados. Esto explica las numerosas protestas, revueltas y escisiones protagonizadas por los artistas menos conocidos que derivaron en la aparición de los nuevos salones antes mencionados. Dentro de esta reglamentación, fundamentalmente habría que señalar cuatro grupos:

Primero, los *hors concours*, - fuera de concurso- el grupo más influyente, suponía haber obtenido medalla de primera, segunda, tercera u otras. Sólo podían optar a la medalla de honor.

Segundo, los *exempts* -exentos-, aquellos que habiendo obtenido algún premio, quedaban exentos de pasar por el sistema de admisión mediante jurado.

Tercero, los *non-exempts*, -no exentos-, artistas no recompensados en ediciones anteriores y por lo tanto debían pasar sus obras por el sistema de jurado para su admisión.

Cuarto, los artistas extranjeros, que fueron los que sufrieron los mayores rigores, tanto a la hora de ser admitidos, como a la hora de la colocación de sus cuadros, dejando para ellos los peores lugares. En este caso, se encontraba Ciga que además de ser extranjero era un total desconocido. Todo ello queda probado, en el artículo de *Diario de Navarra* de 5 de junio de 1914, que incluye una crónica tomada de *La Gaceta del Norte* donde se dice literalmente:



[...] á pesar de la detestable colocación que se le ha dado, pues siendo su tonalidad general muy sobria y más bien apagada, el interior de un claustro, sólo iluminado en el fondo, le han puesto debajo de un mamotreto chillón, que lo resiente, un cuadro de Gervais, Baño de sol, que se reduce a una porquería muy reluciente, pero que apaga por completo al que está encima[...] <sup>(23)</sup>.

Existe otro testimonio muy interesante, que redundando en la misma idea y es lo que les ocurrió a los pintores extranjeros en general:

“Compadezco a los desdichados pintores que no están ni exentos del jurado de admisión *exempt*, ni fuera de concurso *hors concours*. Han apilado sus telas, al azar, manga por hombro, unas encima de otras, en las salas de desecho y en los trasteros del fondo, a unas alturas tales que sería necesario un telescopio para descubrirlas. Por el contrario, todos los peces gordos se han repartido los buenos lugares” <sup>(24)</sup>.

En cuanto al Salón de 1914, que es al que concurrió Ciga, sabemos que se inauguró el 30 de abril y que se presentaron cerca de cuatro mil obras, repartidas en más de cuarenta salas. Concurrió un elevado número de extranjeros, donde sobresalía el gran número de americanos. Según la crítica, estaban representadas todas las tendencias. La prensa de la época recoge los nombres de los grandes pintores que tomaron parte: Jules Adler, discípulo de Bouguereau y Robert-Fleury, asiduo participante de salones y otros certámenes, llegó a ser caballero de la Legión de Honor francesa y jurado del Salón de Artistas Franceses (presentó una escena de pescadores sobre el puerto de Boulogne); Henri Achille Zo, nacido en Bayona, alumno de León Bonnat y de la Academia Julian (su obra representa al pintor Bonnat en Bayona con sus discípulos vascos y bearneses, se trataba de un paramento decorativo formado por tres paneles de grandes proporciones con destino al Museo Bonnat de Bayona); Du Gardier mostró distintas tablas decorativas, en el que aparecen figuras infantiles, escenas de vendimia y un desnudo; Dupuy presentó un grupo de bellas españolas ataviadas de blanco en la playa de Biarritz, lo que nos retrotrae a una

pintura muy sorollesca; Chigot presentó un paisaje, *Primavera en Normandía*; Chabas, dos desnudos a la orilla de un lago; Fourqueray concurrió con una gran obra titulada *Los marinos de Barbarroja y de Salah-Rais*; Paul Jean Gervais, pintor francés procedente de Toulouse, presentó una obra de colores vivos y chillones titulada *Baño de sol*, que casualmente fue colocada debajo de la obra de Ciga. Además de las numerosas obras de tema paisajístico y desnudos, destacaban las obras de tipos humanos, como *Alegría de ciegos* de Tranchant, y otras de carácter costumbrista, aparte de la presentada por nuestro pintor, que representaban escenas campestres como *El rebaño* de Jouclart, *Vendimiadores* de Bourget, etc. Como curiosidad podemos afirmar que en esta edición se exhibía una obra de Jean Paul Laurens, profesor de Ciga, miembro fundador de la Sociedad de Artistas Franceses y organizador del Salón de París, donde mostró sus obras en sucesivas ediciones; en esta ocasión exhibió *Felipe II en el Escorial*.

Con respecto a los artistas americanos, destacan *Las dos hermanas*, de Howland; *Caridad*, de Knight; *Retrato de Mr. Wilson*, de Dubé; y la interminable lista de paisajistas americanos que se revelaron como grandes coloristas.

Entre los españoles destacaron artistas de gran nombre, como Alcalá Galiano, Taibo – que ganó la medalla de plata-, Benedito, Jiménez, Alperiz – mención de honor- y el gran pintor Carlos Vázquez, que presentó dos obras, ubicadas en la sala número 37: *La ofrenda de los miembros de las hermandades de Extremadura* y *Antes de la corrida*. Ambas fueron objeto de numerosos elogios tanto por parte de la crítica como del público.

Este somero repaso del Salón de Primavera de 1914 sirve para tomar conciencia del panorama artístico internacional y constatar la calidad de obras y artistas que se presentaron a tal evento, lo que sin duda acrecienta el mérito de Ciga al estar presente y poder codearse con los grandes pintores que acabamos de mencionar.

En este contexto histórico, sin duda alguna el hecho más relevante de la estancia de Ciga en París, fue su inclusión en el Salón de Primavera de 1914, primer espacio expositivo del mundo, con su obra *El Mercado de Elizondo*, que allí fue titulado *Paysans Basques*, y como consecuencia de ello, su ingreso como miembro de número en el Gran Salón de París, lo que suponía un reconocimiento oficial y el máximo anhelo de tantos artistas franceses y extranjeros venidos de todas partes del planeta que ansiaban ser admitidos en el

Salón. Era práctica habitual que los títulos de carácter localista fueran sustituidos por otros más generales y, por ende, más fácilmente identificables, hurtándose así el honor a que el nombre de Elizondo y su mercado figuraran en el Salón de París. Como bien resalta Martinena Mendaur, el ingreso de Ciga en el Gran Salón de París como miembro de número, se produjo antes que el de Picasso, lo que le daba, si cabe, más relevancia al hecho<sup>(25)</sup>. Paradójicamente, en este momento de máxima gloria para nuestro pintor habían comenzado sus estrecheces económicas. Según testimonios familiares, se cuenta la anécdota de que la misma noche que le comunicaron su admisión en el Salón se había acostado sin cenar, ya que no disponía ni del franco y medio que solía pagar por una buena comida. Al percatarse de la llegada de la misiva que le habían metido por debajo de la puerta, conoció la gran noticia y acto seguido la comunicó a sus amigos navarros quienes, para celebrarlo, improvisaron una buena cena.

La prensa navarra de su tiempo se deshizo en elogios para con la figura de Ciga. De hecho, hay que resaltar que en Navarra sólo García Asarta (1895 y 1896) y Ciga han conseguido tan importante mérito<sup>(26)</sup>. También los investigadores Llano Gorostiza y Kaperotxipi citan en sus estudios el acontecimiento<sup>(27)</sup>.

Los periódicos de la época, con gran alarde tipográfico, dieron a conocer la noticia, valoraron en su justo mérito el hecho de ser admitido en el Salón y tomaron partido por nuestro pintor dedicándole toda serie de comentarios laudatorios. Admiración, palabras de ánimo y máximo reconocimiento hicieron que el triunfo no se quedara solo en el plano personal, sino que trascendiera a la comunidad entera y se considerara, como decía uno de los titulares, que Navarra, en la persona de Ciga, era la que recibía el máximo galardón. Ejemplo de ello son los dos artículos aparecidos en *Diario de Navarra* y un tercero en *La Gaceta del Norte* y *Diario de Navarra*, que a continuación se reproducen:

*Diario de Navarra* de 9 de abril de 1914. Título: “Navarra en París. Triunfo de un pintor”.

[...] Un cuadro suyo cuyo asunto es un mercado en Elizondo ha sido admitido á la exposición de primavera. Esto solo constituye un triunfo, porque el jurado encargado de admitir las obras para esta exposición es sumamente exigente, y todos los años deja de ad-

mitir obras pictóricas de mérito para que en la exposición figuren cuadros maestros [...] <sup>(28)</sup>.

*Diario de Navarra* de 23 de abril de 1914 (portada). Título “Javier Ciga en París”. Artículo firmado por AKEL. El periodista, no escatima elogios hacia la figura de Ciga y en concreto, a la obra glosada, con observaciones muy personales hechas con gran cariño. Hace alusiones interesantes sobre el mecanismo de admisión y la dificultad que entrañaba sobre todo para un extranjero, desconocido en aquel momento.

[...] El de que el cuadro fuera admitido en el salón de Primavera, revelaba una cosa extraordinaria para todo el que sepa lo delgado que se hila en las admisiones, máxime teniendo en cuenta que se trataba de un extranjero de nombre desconocido en París y de un muchacho que no contaba con más apoyo que el de sus pinceles [...]

[...] Ignoro si el jurado de esa Exposición, en la que son ungidos los artistas, se fijará con la atención que se merece la obra, en el cuadro de Javier; pero me da el corazón que si los miembros del jurado examinan bien la obra y conocen de tipos vascos del Baztan, obtendrá Ciga una muy alta y merecida recompensa [...]

[...] Es imposible hacer un más perfecto retrato de tipos vascos del Baztan y no se concibe mayor gusto artístico en la elección dentro de la escena que representa varios puestos de venta en el mercado que se efectúa en el atrio de la iglesia de Elizondo. Aparte lo acabado de las figuras y la extraordinaria naturalidad en las posiciones, resaltan en el cuadro unos efectos de luz verdaderamente asombrosos [...] <sup>(29)</sup>.

*Diario de Navarra* de 5 de junio de 1914, que incluye una crónica tomada de *La Gaceta del Norte*. Este artículo es especialmente interesante por la crítica favorable que se hace de la obra, hecha por Melgar, “experto” crítico francés, lo que nos aleja de cualquier idea chauvinista y le da imparcialidad, a la vez que repara en cuestiones



*El Mercado de Elizondo, perspectiva lineal y esquemas compositivos.*

técnicas. Al mismo tiempo, se citan los nombres de los grandes pintores españoles que concurrieron al evento.

[...] No hemos podido sustraernos al entusiasmo con que hemos leído el jirón de crítica que el ilustre Melgar dedica al cuadro “Aldeanos Vascos”, de nuestro querido paisano Javier Ciga Echandi [...]

[...] Javier Ciga. “Aldeanos Vascos”, admirable composición, de una valentía, una seguridad y una solidez de factura que parecen imposibles en un principiante y que más bien revelan un verdadero maestro. Este cuadro, que basta para acreditar á un artista, nos permite asegurar sin miedo á equivocarnos, el más brillante

porvenir artístico á su joven autor, y obtiene los más sinceros aplausos de todos los conocedores en la materia [...] <sup>(30)</sup>.

*Diario de Navarra* de 11 de junio de 1914, reproducción fotográfica de *El mercado de Elizondo*, en la portada del periódico.

### ***El mercado de Elizondo***

Aparte del tratamiento periodístico, que da fe de la importancia de este acontecimiento, *El mercado de Elizondo*, es sin duda una de sus obras maestras.

El cuadro es un alarde en cuanto a composición: ordenación en tres grupos de figuras coincidiendo con los planos (primero, medio y final), esquema compositivo asimétrico y distribución oblicua de las figuras que apare-

cen en la parte derecha. Ahora bien, el gran protagonista de la obra es el tratamiento espacial del juego de luces y sombras. Como Velázquez, por medio de la luz, alternando planos lumínicos de distinta gradación y la utilización de la perspectiva aérea, expresa con increíble realidad la atmósfera, el espacio real, la distancia y la corporeidad de las figuras y objetos, creando una sensación espacial que nos permite hacer un recorrido visual a través del cuadro.

El pintor coloca dos potentes focos de luz, el que viene por la derecha e ilumina directamente a las protagonistas y el que se sitúa al fondo. En medio se suceden una alternancia de luces y sombras que contribuyen a reforzar ese sentido de profundidad, creando una caja escénica por donde se reparten los personajes y las historias que protagonizan. Capta la atmósfera real, de tal manera que el espacio representado parece tener continuidad en la realidad dando la sensación de que los protagonistas del cuadro comparten el espacio con los espectadores. Utiliza un conjunto de perspectivas, desde la lineal, que a través de líneas imaginarias nos llevan al fondo, a la perspectiva atmosférica, que potencia la idea de tridimensionalidad. Todos estos logros y alardes perspectivos, también estarán presentes en su otra obra maestra, *Un Viático en Baztan*. Además, Ciga realiza un hábil juego de contrastes en torno a líneas horizontales (figuras sentadas más o menos en disposición circular) y verticales (figuras de pie) creando una estructura ortogonal. Opone las posturas que aparecen agrupadas en una sucesión, de frente y de espalda y este esquema se repite en las zonas media y final del cuadro. Así mismo, la figura del fondo dentro del grupo principal aparece abocetada y con una concepción más planista, por lo que utiliza otro recurso para reflejar los distintos campos de profundidad.

La paleta es de gran sobriedad cromática y armonía tonal, tan sólo rota por la viveza del rojo aplicada en pequeños detalles (manzanas, niña pequeña del fondo), haciendo de Ciga un maestro a la hora de plasmar los negros, ocres, pardos y grises.

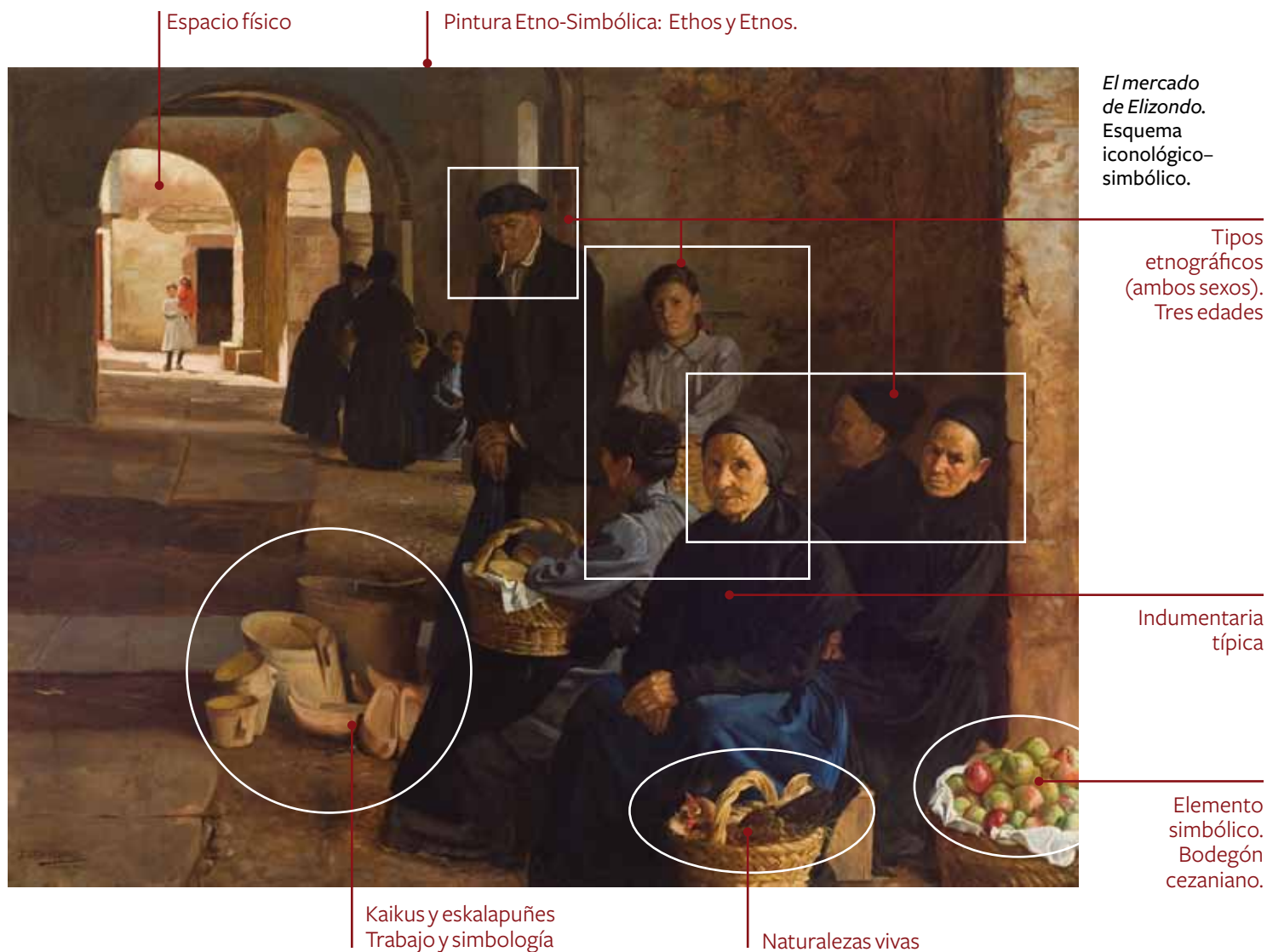
Otro aspecto muy interesante es el verismo con que aborda las naturalezas muertas, manzanas (de clara influencia cezaniana), cestas, animales, *kaikus* (artesanías muy ligadas a la vida rural baztanesa con productos tan típicos como la *gaztanbera* y toda la tipología de recipientes para contenerla, *kaikuak*, *oporrak*, etc.), *eskalapuínak* y chocles de madera, además de las naturalezas vivas encarnadas en el cesto con gallinas que dotan a la escena de mayor realismo si cabe. Son pequeños

cuadros dentro de otro cuadro, realidades que, como en el Barroco, nos transportan a un mundo más esencial. Las manzanas son un tema recurrente en la pintura de Ciga y tienen un alto contenido simbólico relacionado con el mundo del trabajo y como fruto del mismo, además de jugar un papel muy importante en la economía del valle; como queda constancia por su presencia en multitud de manifestaciones de distinto tipo como la *sagardantza*, *sagar besta* o la *kirikoketa* –fiesta celebrada en torno al prensado y obtención de la sidra–. Ejemplo de ello son la cantidad de prensas o *tolareak*, que se repartían por todo el Baztan. Las más antiguas conservadas se remontan al barroco en pleno siglo XVII.

Alusiones simbólicas son también las distintas edades representadas en los personajes –las tres edades del ser humano–: senectud, representada por las mujeres en el primer plano y el anciano con pipa, edad madura, en la mujer que aparece de espalda; y la infancia en la niña apoyada en la pared o la que aparece en último plano. Así mismo, aparecen los dos sexos representados aunque predomina el elemento femenino, por la importancia que tenía en la actividad de los mercados, así como en la estructura matriarcal de la economía del caserío vasco y baztanés. (Ver esquema iconológico-simbólico).

En cuanto a la interpretación iconológica y su significado, la obra presenta múltiples lecturas que demuestran su riqueza y complejidad. Ciga no se queda en los citados virtuosismos técnicos y concentra toda su atención en el alma de sus protagonistas, aquellas caseras de vida difícil, que con toda dignidad hacían frente a una cruda realidad marcada en sus rostros y reflejada en sus resignadas e inquietantes miradas, que conectan con el espectador y nos hablan del alma y de la esencialidad de estos personajes. De entre todos ellos, sobresale la figura de la protagonista (¿Kattalin?), revestida de una gran dignidad moral, de una profunda y emotiva calidad humana, dejando patente su trascendencia. Su expresión, dotada de gran magnetismo y singularidad, es una mezcla de resignación, escepticismo, melancolía y esperanza. Su mirada incisiva, directa, nos interroga y nos lleva a hacer una reflexión sobre la condición humana. Otro tanto podríamos decir del personaje de la derecha, que presenta gran interés aunque quede algo eclipsado por la fuerza del personaje principal.

Nuestro pintor consigue con esta obra el máximo ejemplo de la pintura de tipos y costumbres, con su ca-



racterización física y psicológica. Elegía cuidadosamente sus modelos y sabía sacar lo mejor de cada uno de ellos, por lo que esta obra rebasa ampliamente la clasificación anterior para adentrarse en un género mucho más complejo: la pintura etnográfica con alusiones simbólicas, tal y como hemos analizado. Hace un estudio individual y colectivo que nos transporta al concepto de *etnos* (pueblo que comparte sentimiento, lengua, cultura, tradición) y *ethos* (espacio físico y comportamiento del grupo). Así pues, Ciza refleja estos tipos raciales o etnográficos y los trata en su individualidad, pero también en lo que representan como arquetipos, acompañados

de su contexto: el *locus* o espacio real donde se desarrolla la escena, la indumentaria, su modo de vida, naturalezas vivas y muertas, elementos simbólicos, etc. Además de todo esto, el cuadro constituye un auténtico documento sociológico y etnográfico, que ilustra con fidelidad como era el mercado que quincenalmente se reunía en los *arkupes* a donde acudían las *etxeoandres* para vender sus humildes productos, testigos de aquella economía de subsistencia de principios del siglo pasado.

En cuanto a la localización de la escena, ya desde 1914 se incurre en el error –como reflejan el cronista Akel y el crítico Melgar y se ha repetido en otras publicacio-



nes hasta la actualidad– de ubicar la escena del mercado en el atrio de la iglesia o en un claustro, cuando en realidad se desarrolla en los *arkupes* o *gorape* de la calle Jaime Urrutia de Elizondo, donde se celebraba el mercado en aquella época, y en la parte final del cuadro aparece la que, en la actualidad y desde 1993, se denomina plaza Ciga, en feliz coincidencia y alusión al pintor.

Por lo que respecta a la historia del cuadro, sabemos por testimonios orales que vino de París y fue pintado y fechado en Elizondo en 1914, como figura al pie del lienzo, de puño y letra del pintor, siendo él quien lo llevó enrollado a París y lo trajo del mismo modo. A la vuelta tuvo problemas y hasta no solventar ciertos asuntos burocráticos, se le retuvo en depósito en la Aduana de Hendaya, no pudiendo recuperarse hasta el final de la Gran Guerra.

### Otras obras de la etapa parisina

El otro hecho relevante que se produce en París, es el encuentro con el marchante Leví de origen judío, (también lo fue de Diego Rivera), que le encarga el retrato de su hijo. Quedó totalmente satisfecho y maravillado del resultado, y como consecuencia le propuso que pintara distintas obras sobre las regiones de España, tema muy en boga en aquella época y que nos pone en relación con el encargo que le hizo en 1910 Huntington a Sorolla para decorar la Hispanic Society de Nueva York. La guerra europea de 1914 y la ruina de su mecenas Urdanpilleta darían al traste con la prometedor carrera de Ciga, cortándose en seco lo que podría haber sido su proyección nacional e internacional. No obstante, es en esta época, a caballo entre París y Baztan, cuando pintará muchos de sus mejores cuadros, algunos de los cuales desaparecieron. Entre los conservados podemos destacar los retratos, que se distinguen tanto por su cantidad como por su calidad:

En su *Autorretrato* de 1912, obra maestra en la que, igual que Velázquez, no duda en autorretratarse en la acción de pintar, utiliza el recurso barroco del cuadro dentro de cuadro, y para ello elige aquellas obras que mejor definen su quehacer pictórico, constituyendo así todo un programa e imaginario iconográfico: En la parte inferior aparece un desnudo femenino, fiel reflejo de sus trabajos en las distintas academias; dos retratos, el inferior izquierdo hecho a carboncillo y el superior que bien podía tratarse del retrato realizado a su primo Nicanor Urdanpilleta; un lienzo vuelto del revés que, por su formato horizontal, podía ser un paisaje; y el lienzo que

estaba ejecutando, que podía ser un retrato del natural. Esta variedad de géneros será su constante pictórica, pero el mayor interés lo proyecta en su figura, rostro, manos y paleta, donde concentra la luz y la atención, mostrándonos un Ciga pletórico y enérgico que reivindica con orgullo su condición de pintor.

Por último, habría que citar el retrato de *Mademoiselle Yvonne*, el más “manetiano” de los retratos de Ciga, en el que, sobre un fondo neutro y claro, se recorta la figura de la joven ataviada en negro, avivada por la mancha roja del tocado que da fuerza al conjunto y rompe la monocromía. Este recurso, junto con el ensimismamiento melancólico de la figura, la pincelada amplia, suelta y bien empastada, demuestra que nos hallamos ante una obra de clara influencia impresionista.

La huella parisina y la presencia de Manet en Ciga son también evidentes en *Nanet*, un delicioso retrato infantil con el cuerpo ladeado y la cabeza de frente, donde destacan sus grandes ojos, consiguiendo un rostro de gran encanto, espontaneidad y delicadeza. Contrasta el rigor dibujístico del rostro con el tratamiento del ropaje, totalmente impresionista, hecho a base de mancha de color (blancos, grises y azules) con pincelada muy suelta y empastada que desdibuja las formas, aplicada con espátula. El movimiento está muy presente, tanto en el giro del cuerpo de la niña como en su cabeza, que dirige hacia el espectador. Esta sensación de movimiento viene acentuada por el original tratamiento de los pliegues del vestido. Todo ello aporta al retrato gran atractivo, frescura y espontaneidad.

Otra obra importante de esta etapa es el magistral retrato de *El violinista Castillo*. El retratado es Don Eugenio de Castillo y Mezquida, virtuoso del instrumento. Ya en su época juvenil, obtuvo un primer premio en el conservatorio, dotado con la cantidad de 1500 pesetas, del legado Sarasate. Fue amigo personal del pintor, con el que coincidió en la etapa parisina. El retrato, de carácter profesional, quiere resaltar la actividad del retratado. Sobre un fondo oscuro, aparece de pie y de tres cuartos, ladeado pero con el rostro mirando al espectador y muy iluminado, concentrando así toda la atención, al tiempo que sostiene el violín bajo su brazo derecho y el arco entre los dedos. Obra cumbre del retrato donde se aúnan dignidad y caracterización psicológica de este gran músico. Concentra su atención en el rostro y en la mirada, expresión de su preclara inteligencia y virtuosismo con el instrumento. En esta gran obra se mezclan la severidad



Esquema  
compositivo de  
*Combinación de  
la ruleta*.

propia del retrato decimonónico posromántico hispánico con la elegancia del personaje. Estilísticamente aparece muy emparentado con la pintura francesa, como Carolus Duran, Fantin-Latour y, sobre todo, con Manet.

El retrato de *Nicanor Urdanpilleta*, nos muestra al mecenas, primo y amigo con quien convivió en la etapa parisina. Su cariño y cercanía queda patente en la dedicatoria: “A mi querido primo Nicanor”. Se trata de un magistral retrato de corte tardorromántico, de fondo neutro y oscuro, de donde emerge el busto ligeramente ladeado, pero con el rostro de frente intensamente iluminado. Un juego de luces y sombras dan volumen al rostro, destacando sus pliegues faciales, relieves y oquedades. Así mismo, por medio de la sombra aparece insinuado el vello de la barba y otros detalles que singularizan al personaje. Este soberbio ejercicio de claroscuro da realismo al retrato. Destaca su penetrante mirada, que interactúa con el espectador y lleva al interior rico de este personaje diletante, amante de las artes y amigo de la buena vida, auténtico *bon vivant* del París de principio de siglo, que fue quien posibilitó económicamente la buena formación recibida por Ciga tanto en Madrid como en París.

El *Retrato de Don Eugenio Gortari Polit*, fechado y localizado en París 1914 sitúa la figura de pie, ladeada

y de tres cuartos, volviendo la mirada al espectador. Impecablemente trajeado, hace un juego de contrates lumínicos entre la negritud del fondo y del traje, con los detalles blancos de cuellos y puños de la camisa, además de la iluminación directa de rostro y mano. La figura se recorta y emerge con naturalidad, a través de la matización tonal del negro resuelta con gran maestría. Sostiene el cigarro con boquilla, añadiendo así, otro toque de distinción que singulariza la figura.

*Retrato de un diplomático*, se trata de un busto frontal, donde destacan los tonos ocre tanto del fondo, como del traje avivados por la mancha roja de la solapa. Desconocemos la identidad del personaje, pero su condición de diplomático, nos desvela aspectos interesantes sobre la condición social de su clientela parisina. En estos retratos, podemos señalar como características definitorias la elegancia, exquisitez formal y captación psicológica. Todo ello, nos lleva a hablar de la excelencia conseguida por Ciga en este género.

*Combinación de la ruleta*, es el único desnudo en óleo del pintor, si exceptuamos los dibujos y los bustos que realizó en París dentro de esta etapa, entre 1912 y 1914. Aprovechó los aires de libertad que allá se respiraban, consciente de los problemas que hubiera tenido en su Pamplona natal, provinciana y conservadora, como

de hecho los tuvo su discípulo Briñol en 1926 y Gustavo de Maeztu en Bilbao en 1915.

Ciga, recoge la tradición velazqueña y goyesca. Si bien presenta un erotismo más contenido y discreto que *Olimpia*, de Manet, comparte con éste su veracidad e incluso refleja con mayor intensidad el realismo. La modelo podría ser *Madame Camere*, la mujer de su mejor amigo parisino, de la que realizó varios retratos. De trazo preciso y vigoroso, la obra muestra un tratamiento perfecto de la anatomía, de carnaciones turgentes blancas y nacaradas, delicado acabado y modelado con una evidente elongación del cuerpo que lo hace más elegante. Consigue la plasmación perfecta de la piel, al estilo del citado pintor francés Bouguereau, a través de la matización de los brillos de su piel, que enfatizan el efecto de transparencia de la misma con pinceladas muy finas o veladuras que dejan traspasar la luz subyacente. Utiliza un sutil juego de luces que remarcan las curvas y contracurvas y acentúan la sensualidad, morbidez y voluptuosidad de la figura. La gama cromática es armoniosa, contrastada por el arabesco que cubre el diván y el cojín, el verde del tapete o el azul intenso de la cortina del fondo; todos estos aspectos dan modernidad a la obra. Finalmente cabe constatar la originalidad de Ciga al colocar a su modelo en el contexto de una actividad nada usual, como es el juego de la ruleta, en la que la protagonista aparece concentrada y ensimismada.

El tema del desnudo es clásico y cuenta con numerosos precedentes. En el caso que nos ocupa, son referencias obligadas Tiziano, Rubens, Velázquez, Goya, Courbet, Ingres y un largo etcétera de pintores académicos del siglo XIX. Antecedente directo para nuestro pintor, es *Olimpia* de Manet, la diferencia más notable con los anteriores es que no se trata de un desnudo mitológico ni de la representación de una Venus o Diosa del amor, sino de una persona real de carne y hueso.

Como colofón a esta etapa de París, acometerá cinco obras de gran formato para el Centro Vasco de Iruñea, basadas en la obra de su admirado Navarro Villoslada *Amaya o los vascos en el siglo VIII*, donde mezcla la temática histórica y costumbrista en la línea de exaltación de la etnia vasca, de acuerdo con los postulados estéticos e ideológicos de la época constituyendo todo un programa iconográfico e iconológico. Si bien estas obras presentan una temática totalmente distinta, fueron pintadas en París, lo cual muestra la gran versatili-



Madame Camere vestida a la española 1912–1914.

dad de Ciga al pintar estas obras de carácter etnográfico, etno – simbólico, muy alejadas de la realidad parisina, lo que evidencia que nuestro pintor nunca cortó con el cordón umbilical que fueron sus tierras y gentes, además de practicar la pintura de memoria, aprendida de su maestro Garnelo<sup>(31)</sup>.

### **Un género insólito en la pintura de Ciga en su etapa parisina: el casticismo**

Cuando Ciga fue a París, aún estaba muy vivo el fenómeno de la búsqueda del exotismo o el embrujo del sur, que va a llevar a literatos, pintores, sobre todo franceses e ingleses, a la fascinación por lo oriental que, en su versión

más cercana, se encontraba en el norte de África y sur de España. Ya desde el siglo XIX, escritores como Théophile Gautier, Victor Hugo, Lamartine o Gustave Flaubert, pintores como Delacroix, Manet, Durand, Fantin Latour y Renoir, se sintieron atraídos por este fenómeno. A principios del siglo XX, Matisse reavivó el interés con su viaje a Andalucía en 1910. Casos parecidos son los del americano Irving y su pasión por la Alhambra, o los británicos, donde destacaban hombres de negocios, coleccionistas, escritores y artistas (Williams, Ford, Mark, Roberts, Lewis).

Así pues, nuestro pintor se dejó seducir por esta corriente, a la vez que conectaba con el mercado pictórico en boga en aquella época. Aunque su pintura etnográfica vasca estaba muy lejos de todo aquello, demostró una vez más gran versatilidad y acertó plasmando aquellas costumbres que eran la esencia de su pintura, pero centrándose ahora en el casticismo hispánico y el costumbrismo andaluz. Pintura de mantones, abanicos y mantillas, que tuvieron su mejor representante en Iturrino y cuya influencia en Ciga es evidente, además de su probable amistad.

Podemos citar cuatro ejemplos de este género. *Las Chulas*, representa el casticismo típico de la época, la alegría tanto en el colorido de los mantones de Manila como en los chales, que son una excusa para la explosión de luz y color. Exotismo y alegría se aúnan en la amplia y jugosa sonrisa de las protagonistas (la figura central era la hija del portero del apartamento-estudio del pintor)<sup>(32)</sup>.

*Madame Camere vestida a la española*, retrato de formato vertical. Sobre un fondo montañoso y nublado se recorta la figura femenina de cuerpo entero, con una pose muy desenfadada, una rosa en el pelo y luciendo un vistoso mantón, donde Ciga se recrea mostrando su preciosismo.

Otro ejemplo de este género es, la recientemente descubierta *Gitana y guitarrista*, que nos revela un Ciga totalmente nuevo, como si se tratara de un Romero de Torres captando el particularismo del mundo andaluz, poblado de gitanas, guitarristas, cantaores y bailaores. Contrasta el detallismo del mantón y del abanico con otros aspectos más abocetados, de pincelada suelta y libre. El embrujo de la gitana, que esconde su rostro tras el abanico, da más verosimilitud y sugerencia a la escena, a la vez que deja en evidencia su cautivadora mirada.



Esquema compositivo de la *Cíngara*.

Una obra de gran originalidad, es la *Cíngara*, que responde a un esquema compositivo piramidal. Sobre fondo neutro, con irisaciones de tonos grises y tierras, emerge la figura femenina, en postura sedente sobre una banqueta recubierta de un paño blanco con bordados donde el drapeado de la tela produce interesantes efectos volumétricos con magistral juego de luces y sombras y distintas matizaciones tonales. La gama cromática es muy armónica a base del contraste de la blusa roja estampada y el manto exterior azul oscuro que recubre la figura. Todo ello adornado con los típicos abalorios de cíngara que penden del cuello y de la cabeza. Es una caracterización perfecta. El cuadro, podría haber sido pintado en París, y sabemos por testimonios orales





*Pescando en el Sena.*

que la modelo habría sido la mítica actriz de principios de siglo Rosario Pino, que tenía compañía propia que la compartía con Emilio Thuillier y rivalizaba con las mejores actrices del momento como María Guerrero y Margarita Xirgú. Ésta realizó numerosos viajes a París entre 1912 y 1914 y entabló amistad con la importante actriz parisina Gabrielle Réjane, y se declaró fascinada por la ciudad; probablemente Xirgú para alguno de sus montajes teatrales trajo a Emilio Thuillier y a Rosario Pino. Se supone que es en esta etapa cuando fue conocida por Ciga, que realizó esta pintura posiblemente con el atuendo de las obras que se representaron en aquel momento, donde el casticismo estaba tan en boga en París.

### **El Ciga, más innovador: sus paisajes parisinos**

Ciga experimentó los usos y técnicas impresionistas y postimpresionistas vigentes en el París que le tocó vivir, y prueba de ello, son los paisajes parisinos realizados al aire libre sobre *tableautin* (tablita de pequeño tamaño). El formato más utilizado es el que técnicamente se conoce como doble cero (00), tal y como se consignaba en el reverso de la tabla, y que tenía una medida de 10 x 15 cm (horizontal) o 15 x 10 cm (vertical). De tamaño un poco mayor fueron las tablitas procedentes del fondo de las cajas de los puros, que en algún caso también

fueron utilizadas. En cuanto a la aplicación del color, se aprecia una pincelada libre, suelta, muy empastada y en algunos casos rota, con utilización de espátula y pinceles muy gruesos en la mancha de color o la incorporación de otras influencias, como el constructivismo cezariano, que Ciga aplicaría al caserío baztanés y al geometrismo de sus bodegones.

Desde una actitud de contacto y comunión con la naturaleza, se entregará con fervor y entusiasmo al “pleinairismo”, práctica habitual en aquella ciudad que nuestro pintor interiorizó y ya no abandonó jamás a lo largo de su carrera pictórica. Esta vinculación a la naturaleza le sirvió de campo de experimentación para introducir las novedades del Impresionismo y el Postimpresionismo, que curiosamente aplicará tanto al paisaje parisino como al baztanés. Jugando con la luz, las atmósferas brumosas, las luces tamizadas e iluminaciones a distintas horas del día (amanecer, pleno sol, atardecer, anochecer)<sup>(33)</sup>.

Sus paisajes parisinos presentan características comunes en la mayoría de los casos, con un tratamiento magistral de esa luz característica y diferenciadora de la ciudad, que le da un encanto especial. Se trata de una luz tamizada, en muchos casos del amanecer, grisácea, sugerente, brumosa, con un efecto difuminador que envuelve a las arquitecturas, confiriéndoles un aura singular. Era, en realidad, la plasmación de unos efectos atmosféricos que transforman los objetos representados, tal y como podemos apreciar en *A orillas del Sena* o *Notre Dame*. En *Montmartre* presenta una visión muy sintética y minimalista del paisaje urbano, resuelto con pocos trazos muy empastados, lo que le da gran modernidad. En la obra *Pescando en el Sena*, destaca el abocetamiento de los personajes, así como el tratamiento de la luz y su realidad cambiante al reflejarse en el agua, que aparece como una gran mancha de color azul grisácea. En *Calle de París*, el espacio se delimita por las arquitecturas y árboles, creando una interesante perspectiva a base de mancha de color. Tanto los elementos vegetales como la niña que camina, son elementos anecdóticos a favor de la idea de conjunto, resuelta a base de pocas pinceladas muy empastadas. Muy interesante es el juego de luces y sombras proyectadas por las arquitecturas pintadas. Este juego pictórico arquitectónico, le permite a Ciga recrear un espacio verosímil, de su querido *txoko* de Montmartre, donde la arquitectura se convierte en elemento esen-



cial, configurador del espacio urbano, que en este caso también será humanizado, pero que tiene entidad propia y se erige en marco sugestivo y evocador de la vida que allí transcurre.

Ciga, al igual que sus precedentes impresionistas, Monet, Sisley o Pissarro, hizo al Sena protagonista de sus pinturas y laboratorio de experimentación, para plasmar el efecto de las variaciones atmosféricas en los reflejos del agua en constante movimiento, creando una nebulosa borrosa donde agua, cielo y atmósfera se confunden en una bruma y una luz transfiguradora de los objetos. Esto le permitió a nuestro artista utilizar una pincelada vibrante, fragmentada, deshecha, gestual, impensable en otro tipo de composiciones. Podemos decir que Ciga se dejó seducir por la fugacidad y lo efímero de este elemento caracterizado por su constante fluir. Ciga se nos muestra moderno y coetáneo tanto del Impresionismo como del Postimpresionismo. Manet, llamó a Monet el “Rafael del agua”, y al mismo tiempo Monet proclamaba: “Yo quisiera estar siempre frente al agua...”. Por último, Zola aseveraba acerca de este autor: “Es uno de los pocos pintores que saben pintar el agua sin transparencia innecesaria, sin reflejos engañosos...”. Estos textos son muy reveladores del papel tan importante que jugó el Sena. Ciga, como Monet, pintó esa agua que parece estar viva, verdadera, llena de credibilidad.

Sin duda, de este conjunto de paisajes parisinos sobresale *Nocturno en el Sena*, donde la pincelada rota y la utilización violenta del color a base de manchas amarillas, naranjas y rojas nos hablan de un Ciga muy innovador, en este caso, próximo al Fauvismo en cuanto a su gama cromática, al gestualismo, a la aplicación de la capa pictórica y a un alejamiento de la figuración rayano con la abstracción, que resulta sorprendente y audaz en nuestro pintor, ya que, aunque no continuaría por esta senda nos demuestra su apertura y afán indagador abriéndose a nuevos presupuestos estéticos.

El paisaje parisino de Ciga se ha enriquecido en gran manera con la reciente aparición de cuatro pequeñas tablitas, que completan esta serie que constituye una de sus aportaciones más originales. A *Bois de Boulogne* y *Le Moulin de la Galette*, tenemos que añadir *Barcos en el Sena*, deliciosa estampa parisina donde, una vez más, el reflejo de la luz en las aguas de este río produce efectos dignos del mejor Impresionis-



*Le Moulin de la Galette.*

mo. Aprender la fugacidad fue ardua tarea a la que se aplicó nuestro pintor con mucho ahínco y placer, constituyendo una de las páginas más bellas y originales de su labor pictórica.

*Bois de Boulogne*, es toda una lección de la mejor pintura impresionista, donde se recogen las características mencionadas. En un formato muy pequeño, de 10 x 15 cm (que en el reverso conserva el nombre de “doble cero”), realiza una gran obra, de trazo gestual, abundante empastado y alegre colorido, donde resaltan los verdes, marrones, azul cobalto y rojos. La escena se desarrolla en el parque donde las amas cuidan a los niños mientras estos corretean y juegan, al tiempo que varios viandantes pasean. Una deliciosa obra llena de espontaneidad, movimiento y naturalidad.

Pero quizás *Amanecer en el Sena*, en pequeño formato, podría dar una idea de qué hubiera sido el cuadro de gran formato y del mismo título del cual sólo conservamos testimonios orales. En esta obra, Ciga recoge lo mejor del Impresionismo francés. Los destellos del sol que está naciendo dan lugar a esas bandas de color rojizo características del amanecer y del crepúsculo que tanto le gustaban a nuestro pintor. Estas manchas de color naranja en el celaje se reflejan en el agua teñida del mismo color, para captar la fugacidad que impone el instante en una impresión que se difumina por efecto de la luz que, junto con la captación de la atmósfera, son las protagonistas. Para ilustrar esto, nada mejor que un pensamiento de Monet: “Los otros pintores pintan [...] el puente, la casa, la barca y ya han acabado [...]; yo quiero pintar la atmósfera en la que están situados el puente, la casa y la barca, la belleza del ambiente en que se encuentran, y esto no es otra cosa que lo imposible”. Los elementos pétreos, como el puente, quedan transformados por el efecto difuminador y alcanzan efectos sugerentes en el reflejo en el agua.

Por último, diremos que la etapa parisina plantea grandes interrogantes y lagunas en la investigación. No sabemos cuál fue la relación con la infraestructura artística, es decir, comitentes (si exceptuamos el ya citado caso del judío Leví), marchantes (Durand-Ruel y otros) y las galerías más importantes del momento (Galería Sylberberg, Georges Petit, Sociedad Internacional de Pintura y Escultura de París, Boussod y Valadon, etc.), teniendo en cuenta que, según distintos investigadores, París contaba con más de ciento treinta galerías en aquellas fechas. Otro de los grandes interrogantes que se nos plantean,

es el censo de cuadros desaparecidos en esta etapa, que podemos afirmar que fueron de gran calidad, si nos atenemos a los documentos fotográficos que se conservan. Ejemplo de ello son los lienzos de gran tamaño y de formato vertical, como el retrato de *Madame Camere y su hija Nanet*, *Madame Camere vestida a la española* y otros de los que sólo nos quedan testimonios orales que hablan de su gran valía, como *Amanecer en el Sena*, obra de gran formato horizontal en la que sabemos que trabajó con gran ahínco, levantándose a las cinco de la madrugada para captar la luz tan especial del amanecer parisino, tal y como quedó constancia en la tablita de pequeño formato del mismo título y tema comentada anteriormente.

A la hora de cerrar este catálogo se ha producido el feliz hallazgo del retrato del granadino, que lo había catalogado en mi anterior libro sobre el artista con el número 101; por la fotografía del cuadro que el propio Ciga guardaba, como testimonio de unos de los mejores retratos pintados en París. Se trata del retrato de su amigo y también excelente pintor, el granadino José Pérez Ortiz, con el que coincidió y trabó gran amistad. Con esta obra, se aleja de la influencia del retrato posromántico, de influencia tenebrista, para realizar un retrato de factura más moderna, claridad lumínica, preciosismo en los detalles, captación psicológica y relación con la vida profesional del retratado - biografía pintada.

¿Cuántos cuadros de esta su mejor época quedarán desperdigados, en paradero desconocido o para siempre perdidos?

Podemos afirmar, que la vuelta de París, resulta inesperada, por el suceso bélico que la precipita pero en el fondo la vuelta no fue traumática dado que Ciga era consciente de que la estancia parisina era pasajera, y en realidad podemos decir que vuelve gozoso a su *txoko* y a su cultura que tanto amaba, como decía Larrambebere en 1962: “Don Javier fue, sobre todo, un gran amigo de su tierra, un amante excepcional del solar navarro, hasta tal punto que volvió la espalda al mundo de la fama para encerrarse en su rincón y vivir y morir a su gusto entre los suyos, llenándose los ojos del verde baztanés, de la bruma del Pirineo, o de la luz grisácea del viejo Pamplona cuando, camino de la Catedral, enfervorizaba su espíritu con el pensamiento puesto en el Rosario de los Esclavos”<sup>(34)</sup>.

Una vez más tradición y cosmopolitismo entraban en contradicción, pero en el caso de Ciga, se superaba con el natural optimismo y con su claro compromiso vital e ideológico.

## **A modo de epílogo**

Las guerras truncarán el devenir pictórico de nuestro pintor, la I Guerra Mundial cortará en seco su formación internacional, en uno de sus mejores momentos<sup>(35)</sup>. La Guerra Civil y la posterior dictadura acaban con su proceso de creación iniciándose su decadencia vital y pictórica. A pesar de todo ello, la obra de Ciga posee una dimensión ONTOLÓGICA, ya que ante todo, en su obra late el SER, superando la mera representación de figuras y objetos para llegar a la esencia, entendida como verdad

misma. En su obra detrás de la apariencia sencilla, siempre hay un más allá, muy rico conceptualmente hablando. El ser conforma e impregna su obra, dándole un carácter existencialista que nos lleva a calificar su pintura como REALISMO TRASCENDENTE o METAFÍSICO, en su acepción literal del término. Por encima de todo, Javier Ciga fue PINTOR DE ESENCIAS Y VERDADES E INTÉRPRETE DEL ALMA Y DE LA SOCIEDAD DE SU TIEMPO.

**Pello Fernández Oyaregui**

Busto en bronce de  
Javier Ciga, realizado  
por Alberto Orella  
Unzué.



## NOTAS

1. ALEGRÍA GOÑI, C. (1992), p.21-22. Estos datos alusivos a su formación han sido recogidos por su biografía en la obra citada. Como apuntamos en la introducción, la obra de C. Alegría Goñi será citada en muchas ocasiones, ya que constituye una obra de importancia, puesto que hace un estudio global tanto de su vida como de su obra, además de incorporar el primer catálogo con 348 obras.
2. *Ibíd*em, p. 22.
3. FERNÁNDEZ OYAREGUI, P. (2012), p. 135. Esta monografía, es la última que se ha editado sobre el pintor. Supone una reinterpretación y análisis global de la obra de Ciga, con una puesta al día del significado de la misma, además de una exhaustiva labor de investigación en la elaboración del catálogo. Para la elaboración de esta obra "Ciga en París", me he basado en gran parte en este trabajo, que es de carácter más general y recoge todo lo que sabemos a día de hoy sobre el pintor. Con esta exposición y su correspondiente catálogo "Ciga en París", hemos ahondado más en esta etapa y sobre todo hemos tratado de explicar la influencia de esta ciudad, con su cosmopolitismo y su rica infraestructura artística, tanto en la formación como en la evolución de la pintura de Ciga. Por todo ello, haremos constantes alusiones a esta monografía, *Javier Ciga, pintor de esencias y verdades*, ya que constituye la obra de investigación de referencia.
4. MARTINENA, J. M. *MENDAUR* (1973), p. 142. El padre del autor era amigo personal de Ciga. Es así como J. M. Martinena *Mendaur* hace en esta obra un sentido análisis de la vida y obra de Ciga, a mitad de camino entre la crítica de arte y el ejercicio literario, ya que, partiendo de la admiración por el pintor, escribe con gran lirismo y emoción haciendo una evocación de su obra. Es uno de los textos más bellos que se han escrito sobre el pintor.
5. FERNÁNDEZ OYAREGUI, P. (2012), pp. 337-355. Capítulo referente al compromiso político, encarcelamiento, procesamiento y consecuencias.
6. *Diario de Navarra*, 18 de octubre de 1911, p. 3. Reseña recogida en la sección de Ecos de Sociedad en el apartado de viajes.
7. *El Pensamiento Navarro*, 7 de julio de 1912, p. 2. reseña en la que se recoge la finalización del periplo europeo y la vuelta a Pamplona.
8. FERNÁNDEZ OYAREGUI, P. (2012), pp. 340-341 Carta de J. Ciga a su amigo J. Pueyo, residente en Buenos Aires, en 1918.
9. BARÓN, B., *Diario de Navarra*, 6 de agosto de 1950, p. 8. Con motivo del homenaje que se le tributará año y medio más tarde, el crítico Baldomero Barón le hizo una entrevista en que, con un tono ameno y distendido, va haciendo un repaso por su trayectoria vital y artística. Habla de la estancia parisina y su admisión en el Gran Salón. Resulta extremadamente interesante ya que es una visión de Ciga dada por el propio Ciga.
10. MANTEROLA P., Y PAREDES C. (1991), pp. 9-10
11. ARTETA, V. y ZUBIAUR, F. J., (1997), p. 334. En esta obra se hace una interesante recreación de lo que supuso para estos artistas, los lugares parisinos que frecuentaron y como fue su vida.
12. *Ibíd*em p.333
13. LAGARDE, P., *Vie et histoire du XVIIIe. Arrondissement*. Editions Hervás. París 1988. Obra imprescindible, para conocer el barrio de Montmartre de principios de siglo.
14. REYERO HERMOSILLA, C., "Pintores españoles del siglo XIX en la Escuela de Bellas Artes de París: entre el aprendizaje cosmopolita y el mérito curricular", en *Academia*, nº 72, pp. 378-395, 1991. Obra imprescindible para entender los mecanismos de promoción y confección de currículo de los pintores que fueron a París.
15. REWALD, J. (1956), pp. 271-275; (trad. 1982), pp. 211-217.
16. *Ibíd*em p.214, "La peinture à l'huile est très difficile. Mais c'est bien plus beau que la peinture à l'eau". Este es el estribillo en su versión original.
17. URRICELQUI PACHO, I. J., *La recuperación de un pintor navarro: Inocencio García Asarta (1861-1921)*, Pamplona, coed. autor - Gobierno de Navarra, 2002, pp. 82-88. Interesantes apreciaciones de conjunto, sobre la formación en París, en la Academia Julian.
18. Catálogo del Salón de Primavera de Artistas Franceses de 1914. Referencia nº 472.
19. BÉNÉZIT, E. (1966), p. 510. Este diccionario es uno de los más importantes del mundo, y recoge las biografías de los artistas más importantes.
20. GONZÁLEZ DE DURANA, J., *Adolfo Guiard*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1984, pp. 25-35. Obra fundamental, para entender la evolución de los pintores vascos en París, con especial atención a Adolfo Guiard, que lo podemos considerar como el primer artista moderno.
21. GONZÁLEZ, C. y MARTÍ, M. (1987), p.22.
22. REYERO, C. (1993), pp. 15-50. Esta obra es muy interesante para analizar los salones pictóricos del París del siglo XIX y el papel que jugaron los pintores españoles en ellos. CROW, T. (1987).
23. *Diario de Navarra* de 5 de junio de 1914, que incluye una crónica tomada de *La Gaceta del Norte*. Crítica realizada por Melgar.
24. HUYSMANS, J.K.: *El arte moderno*. Algunos. Ed. Tecnos Alianza. Madrid, 2002, p.73.
25. MARTINENA, J. M. *MENDAUR* (1973), p.121.
26. URRICELQUI PACHO, I. J. (2009), p. 307. Gran obra de referencia para el estudio de la pintura entre 1873 y 1940, con especial tratamiento de la figura de Ciga. URRICELQUI PACHO, I. J., (2002), pp. 90.
27. KAPEROTXIPI, M. F. (1954). Kaperotxipi realiza un interesante estudio, muy ameno y salpicado de anécdotas y comentarios. Se ocupa de Ciga en varias ocasiones: pp. 84-86, 245, 290, 292. Cita los laureles cosechados en París y también de su labor docente, y en numerosas ocasiones menciona a sus discípulos. En la página 225 reproduce su obra *Intimidación*.
28. "Navarra en París. Triunfo de un pintor", *Diario de Navarra*, 9 de abril de 1914.
29. AKEL, "Javier Ciga en París", *Diario de Navarra*, 23 de abril de 1914 (portada).
30. *Diario de Navarra* de 5 de junio de 1914, que incluye una crónica tomada de *La Gaceta del Norte*. Crítica realizada por Melgar.
31. GARNELO Y ALDA, J. (1914 y 2002).
32. ARTETA, V. y ZUBIAUR, F. J., (1997), p. 340
33. *Ibíd*em p.340.
34. *El Pensamiento Navarro*, 25 de marzo de 1962.
35. LLANO GOROSTIZA, M. (1965), pp.61-66 y 114. Capítulo 7: "Vascos en París", muy interesante por las interrelaciones que hace entre los distintos pintores vascos que se formaron en París. Este libro es fundamental para el estudio de la pintura vasca y su evolución. Hace referencia a la figura de Ciga y otros pintores navarros. En cuanto al tema de la formación de Ciga en París, en las últimas líneas de la p.114 hace una breve alusión y comenta que su vuelta supuso un enclaustramiento en la vieja Iruña.

Selección de obras en exposición  
Erakusketako obra batzuk



El mercado de Elizondo. Elizondoko merkatua

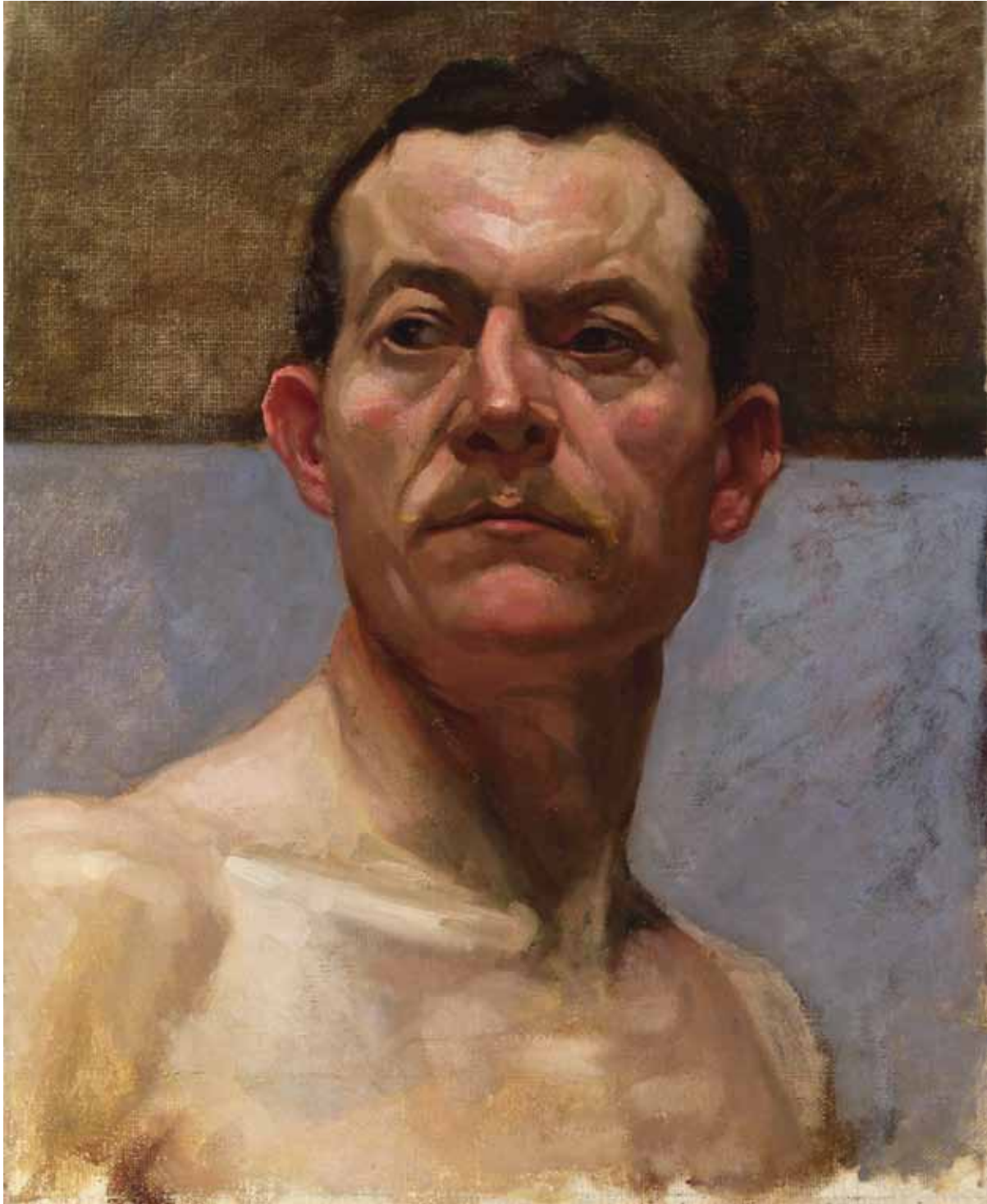






Autorretrato París 1912. Autorretratu. Paris, 1912





Estudio (busto desnudo masculino con bigote). Estudioa (gizonezko bibotedun baten busto biluzia)



El violinista Castillo. Castillo biolin-jotzailea





Retrato de don Eugenio Gortari Polit. Eugenio Gortari Polit jaunaren erretratua



Retrato de un diplomático. Diplomazialari baten erretratua



Nanet

Combinación de la ruleta  
Erruletaren konbinazioa











Chulas. Majak





Gitanay guitarista. Emakume ijitoa eta gitarra-jotzailea



Cíngara. Emakume buhamea





A orillas del Sena. Sena ibaiertzean



Amanecer en el Sena. Egunsentia Senan



Nocturno en el Sena. [Senan gaez](#)





Bois de Boulogne



Montmartre



Calle de París. Pariseko kale bat

# Ciga eta Paris

(1912-1914)



## Zenbait xehetasun Javier Cigaren bizi- eta arte-ibilbideari buruz

**J**avier Ciga Echandiren bizitza (1877 - 1960) Iruñean garatu zen, Madrilen eta Parisen bizi izan zeneko aldiak kenduta. Eta Iruñean, gogotsu aritu zen eragile gisa kulturaren, pinturaren eta politikaren alorrean. Nafar hiriburuari atxikia bizitzeaz gain, Baztani lotua ere bizi izan zen, familiako harremanak zein harreman afektiboak eta artistikoak zirela medio: izan ere, nekatu gabe margotu zituen hango paisaiak, jendeak eta ohiturak.

Javier Ciga funtsezkoa izan zen Nafarroako XX. mendeko lehen aldiko pinturan. Haren obra erromantizismo-osteoa eta errealismo mugimenduetan sustaritu zen. Erromantizismo-ostetik hartu zituen bere obraren inspirazio-iturri izan zuen lurrarekiko eta jendeekiko maitasuna; eta errealismotik, errealitatea irudikatu eta, akademizismoa gaindituta, perfekzioa lortzeko obsesioa. Cigaren pinturak zorroztasun teknikoa eta ongi ikasitako ofizioa ditu abiapuntu, letra larriz idazten den Pintura orekatu, bare eta nabarmenkeriarik gabeko bati heltzen dio, eta bertan maisutasun paregabeaz margotzen du kasik genero eta teknikak oro baliatuta.

Prestakuntzari Iruñeko Arte eta Lanbideetako Eskolan ekin zion lehenik. Ikastetxe horretan matrikulaturik agertzen da 1892-1893ko ikasturtetik aitzina, eta bertan izan zituen irakasle, zein bere estudioan, Carceller bere maisua lehen eta Zubiri gero, eta, 1907an, García Asarta ere<sup>(1)</sup>.

Bere garaiko pintore handien antzera egin zuen: prestakuntzari tokian tokiko Arte eta Lanbideetako Eskolan ekiten zioten lehenik, eta gero San Fernando Akademiara joaten ziren, eta handik jauzi egiten zuten atzerriara, Erromara edo Parisera, hiri horietan ari baitziren gora egiten abangoardiak mende hasieran. Nafarroako artisten kasuan, gutxik lortu zuten atzerriko prestakuntza hori heltzen, eta Ciga zorte hori izan zuten horietako bat izan zen.

1909tik 1911ra Madrilen aritu zen. San Fernando Akademian sartu zen, eta han harremanetan egon zen José Moreno Carbonero eta José Garnelo irakasleekin. Ezin dugu bazter utzi erakunde horrek pintorearen prestakuntzan izan zuen eragina, oso garrantzi handia izan baitzuen. Izan ere, San Fernando Arte Ederren Errege Eskolaz ari garela, zehaztu behar dugu ikasketak Pintu-



Javier Ciga Parisen bizi zenean (1912-1914).



Javier Cigak irabazitako urrezko domina San Fernando Arte Ederretako Errege Akademiaren Pintura, Eskultura eta Grabatuko Eskola Berezian (1911).



ra, Eskultura y Grabatuko Eskola Berezian egiten zirela, hori baitzen erakunde eskuduna Arte Ederretako ikasketak emateko. Esan dezakegu Cigak ongi aprobetxatu zituela ikasketa bikain horiek, baina akademizismoan erori gabe. Marrazkigintzari dagokionez han bereganatutako zorrotasuna oinarri hartu, eta erretratuetan baliatu zuen gero, bai eta konposizio etnografikoetako figuren pinturan zein gainerako generoetan ere<sup>(2)</sup>. Cigak emaitza ezin hobekak lortu zituen Akademian: urrezko domina bat, lehen mailako bost diploma eta bigarren mailako bi eskuratu zituen. Sari goren hark eta diplomek prestigioa eman zioten haren ibilbide pikturikoari, haren curriculumaz zinez hobetu zuten eta pintura irakasteko eskubidea eman zioten, eta hain zuzen, irakasle sartu zen<sup>(3)</sup>.

Akademiako etapa amaituta, nazioarteko ibilbideari ekin zion Cigak, eta hari Pariseko egonaldia eman zion buru, hain zuzen azterlan honen xedea den egonaldia. Etapa hori Lehen Mundu Gerrak eten zuen, noiz eta une interesgarrienean, Ciga 1914ko Udaberriko Saloian parte hartu eta Saloi Nagusiko kide izendatu berri zutelarik. Gerrak bat-batean eten zuen pintoreak nazioartean izan ahalko zuen etorkizuna, baita Erroman jarraitu ahalko zuen prestakuntza ere.

Halatan, 1915ean Iruñera itzuli zen, eta orduan iritsi zen helduarora, bere ibilbidearen une gorenean eta Parisen lortutako arrakastak bermatuta. Madrileko 1915 eta 1917ko Erakusketa Nazionaletan hartu zuen parte,

eta horietako bigarrenean bere maisulan handia aukertu zuen: *Un viático en Baztan* (*Biderakoa Baztanen*). Obra horretan, *El mercado de Elizondo* (*Elizondoko merkatarua*) izenekoan bezala, ezaugarri nagusi dira margolariak marrazketa nola menderatzen duen, konposizioan egiten duen erakuste berezia, perspektiba eta argiaren eta koloreen tratamendua. Velázquezen antzera, lortu zuen giroa eta benetako espazioa koadroan sartzea. Obra horiek garaiko lekukoak dira, eta aldi berean eduki sinboliko handia dute: haietan jasoak dira Euskal Herriko ohiturak eta zerizana, Baztanen oraindik bizi-bizirik zirautenak<sup>(4)</sup>.

Iruñean, Nafarroako burgesiaren erretratugile ofiziala bilakatu zen. Izan ere, erretratuan gailendu zen gehien beste zenbait generoren artean. Tradizio erromantikoari eutsita, hondo neutro baina ñabartuak maite zituen, bai eta modeloei duintasuna ematea, erretratuetan izaera fisikoa eta psikologia hautematea ere, argia baliaturik aurpegia eta eskuak nabarmenduta. Erretratuen tipologia oso zabala da: buruak, bustoak, gorputz-erdiak, hiru laurdeneko erretratuak eta gorputz osoak, aurretik egindako erretratuak, soslaietakoak, alderatuak, haurren erretratuak, familienak, ogibideenak, autorretratuak...

Paisaiei dagokienez, nahiz eta hiri-eszena eta -bazterrak margotu zituen, Parisekoak eta Iruñekoak kasu, Cigak nahiago zituen hain maite eta bereak zituen Baztango paisaiak, zeinak oparoak jotzen baitzituen, eta parerik gabe ederrak. Paisaia horiei konstruktibismoa eranstean zien, Cézanneren erako planoen pinturaren eraginpean. Kolore-sorta ondo hautatua baliatzen zuen: berdea eta bere ñabardura guztiak, Baztango larrazken-koloreak (gorriak, laranja, marroiak, moreak, urdinak...), arrastiri eta goiztirietako kolore arrosak eta *iparlainoak*, ibarreko giro umelak...

Bestalde, pintorearen bizitzan eragin handia izan zuen haren konpromiso politikoak. Leiala izan zen bere ideia nazionalistekin, eta euskara eta euskal kulturaren defendatzaile, eta kausa horren aldeko ia erakunde guztietan hartu zuen parte aktiboki. 1920tik 1923ra eta 1930etik 1931ra, zinegotzi aritu zen Iruñean Eusko Alderdi Jeltzalearen eskutik, alderdi horretako kidea baitzen. Gerra Zibilean, urtebete eta erdi eman zuen preso, eta horrek eta zahartzaroaren arazo fisikoek eragin txarra izan zuten pintorearen azken etapan<sup>(5)</sup>.

Jardun artistikoarekin batera lan didaktiko handia egin zuen bere izena zeraman akademian. Maisuen mai-

su, ondoko belaunaldiko nafar margolari handienetako asko Cigaren ikasle izan ziren.

Cigaren pinturak gizakien egia eta funtsezko ezau-garriak ditu oinarri. Cigaren pinturari begira, eta hari esker, egungo ikusleak jada galdua den mundu batera itzul daitezke, hura ezagut dezakete agiri soziologiko eta etnografiko bat balitz bezala, bisualki iraganeko mundu horretara lekualdatuta.

### **Urdanpilleta familiaren mezenasgoa**

Cigaren ibilbidea ustekabeko norabidetik abiatu zen Urdanpilleta familiaren eskutik. Jatorria Elizondon zuten indiano horiek margolariaren ahaideak ziren, eta pintorearen mezenas bilakatu ziren: haiei esker egin ahal izan zituen ikasketak Madrilen eta Parisen.

Izan ere, garai hartan artistek bi mezenasgo klase-ri esker egiten ahal zituzten ikasketak. Batetik, erakunde- mezenasgoa zuten, gehienetan Nafarroako Foru Diputazioaren kontura joaten zena beka- eta laguntza-sistema baten bitartez, eta artistek beren obrekin ordaintzen zutena. Bestea, mezenasgo pribatua zen, hori askoz ezohikoagoa bazen ere: halakoa familia aberatsen baten eskutik iristen zen, aztertzen ari garen kasuan gertatu zen bezala. Familia Baztango jatorrizkoa izaki ezinbestekoa zenez, diru-iturriak itsasoz haraindi egindako dirutzarekin zeukan zerikusirik. Ahaidetasun-, mezenasgo- eta adiskidetasun-harremanaren ondorioa da pintoreak Nicanor lehengusuari 1912 eta 1914 artean egin zion erretratua, erakusketa honetan ikusgai dagoena.

Benetako mezenas gisa aritu ziren, artistari babes ekonomikoa eman ez zuten diru-kopuru erregularren bidez, eta horrela artistaren prestakuntza-prozesu osoa finantzatu zuten: hala Madrilgo aldia nola Parisekoa, bai eta Europan barna egindako bidaia ere, hori ere ikasteko xedez egin baitzuen. Diru-kopuru horiez gain, akademien zein Pariseko Montmartre auzoan jarri zioten luxuzko atikoaren kostua ordaindu zuten.

### **Javier Cigaren nazioarteko periploa. Kosmopolitismo grina: europan barnako bidaia (1911-1912)**

1911-1912ko ikasturtean, Cigak bere karrerako etapa zirrargarri bati ekin zion, bere periplo artistikoari eman baitzion hasiera Garnelo bere irakasleak lagunduta. Horrela, Espainian, Frantzia, Belgika, Holanda eta Alemanian barna bidaiatu zuen, eta horri esker ezagutu zituen hurbilgotik flandriar pintura eta Flandriako eta



Nicanor Urdanpilletaren erretratua.

Holandako margolari barroko handiak, hala nola Rubens, Rembrandt, Hals, etab. Bidaia horren berri prentsan jaso zuten, *Diario de Navarra* egunkarian argitaratu baitzen, honela esanez<sup>(6)</sup>:

“Atzo, Gortera bidaiatu zuen gure herrikide eta adiskide Javier Ciga jaunak. Zenbait egun Espainiako hiriburuan pasatuko du, eta gero, Parisera, Munichera, Londresera eta Erromara joango da, bere irakaslea eta pintore bikaina den José Garnelo jaunak lagunduta. Bi artistek museoak bisitatuko dituzte aipatu hiriburuetan, bertan ikasiko baitu Ciga adiskideak ikasturte honetan.”

Esan dugun bezala, badakigu bidaia hori oso emankorra eta oparoa izan zela artearen ikuspegitik. Kontsultatutako agiriaren arabera, esan dezakegu Garnelok 1912ko apirilean eten zuela bidaia, Madrilera itzuli baitzen San Fernando Arte Ederretako Errege Akademiako kide izateko hitzaldia irakurtzera. Ekitaldi hori 1912ko apirilaren 14an egin zen. Cigak bidaiatzen jarraitu zuen, eta urte bereko uztailean itzuli zen Iruñera Alema-

niatik, *El Pensamiento Navarro* egunkariak 1912ko uztailaren 7an jaso zuen bezala<sup>(7)</sup>.

Garneloren eta Cigaren arteko harremanari buruzko aipamen hau amaitzeko, esan dezakegu Cigak margolari batentzat funtsezkoa den zerbait jaso zuela bere irakaslearengandik: jakitea zer margotu behar duen eta zer ez, eta, aldi berean, ikusten ikastea. Prestakuntza horrekin, gure pintoreak ibilbide piktoriko joria izango zenari ekin zion. Garneloren adiskidantzak eta irakaspenek elkarrizketa artistiko bizia sustatu zuten, eta horri esker Cigak mundu klasikoa ezagutu ahal izan zuen, eta, pinturaren alderdi mekanikoak gaudituta, haren funtsezko ezaugarrietara iritsi: hori gertatu zitzaion, adibidez, erretratuen eta haien atzealdearen kasuan, eskuen hizkuntzari dagokionez –hori oso inportantea baita bi pintoreengan– edo, baita ere, natura hilen sinbolismo transzendentearen kasuan.

Hala bidaia horretan nola beste zenbait adierazpenetan –eta bereziki Josetxo Pueyo adiskideari 1918an bidalitako gutunean–, pena adierazi zuen Erromara joan ez zelako: “Aipatzen dizkidazun garaietatik hona, toki askotan ibilia naiz, jakingo duzun bezala: Espainian, Frantzia, Alemanian eta Belgikan, eta, zorigaiztoko gerra horiengatik izango ez balitz, orain Italian egon ahal nintzen, edo batek daki non! Baina mundu osoa deboilatzen ari den sarraski horrek gure lurralde maitera itzultzera behartu ninduen, eta –tristura pitin batekin bada ere, nire desirak ez baitira bete oraindik– ongi nago hemen, nire jendearekin, gure Baskoniaren eta artearen alde lanean”<sup>(8)</sup>. Artistak hain irrikatua zuen Erromarako bidaia hura egin izatera, antzinate klasikoarekin berriz topo egitearen poza edukiko zukeen, eta bere printzipio akademikoetan berresteko aukera. Baina interesgarriagoa deritzogu Parisen aldeko hautua egin izanari, horrek berrikuntza artistikoa eta modernitateari heltzea ekartzen zituen heinean.

Ez dago dudarik: Garnelok, bere garaian artista kosmopolita baten benetako eredu izandakoak, sustatu zuen Cigarengan etxeko txokotik mundura jauzi egiteko grina. Ezin baitugu ahaztu Garnelok, prestakuntza osatzen ari zela, ikasketa-bidaia bat egin zuela, 1896an, Europan barna, eta Paris hartu zuela erdigune: izan ere, 1896tik 1912ra, maiz erakutsi zituen bere lanak *Salón des Artistes Français* delakoan. Horregatik guztiagatik, esan dezakegu Garnelo izan zela Cigaren ikasketa-bidaiaren benetako antolatzailea. Hartara, mundu berri bat zabaldu zitzaion artistari bere jardun artistikoaren bidez.

Eta esperientzia berri horri Pariseko egonaldiak eman zion buru. Hori guztia nazioartean egindako prestakuntza-aldi oso bat bilakatu zen, artistarengan arrasto handia utzi zuena, nahiz artistak oso argi ikusi zituen beti bere lurraekin, herrikideekin eta kulturarekin lotzen zuten ahaidetza eta konpromisoa.

### **Pariseko abentura (1912-1914): Etxe txokotik kosmopolitismora. Paristar lilura**

XX. mendearen hasieran, mundu osoko artistek zeukaten Paris jomuga eta amets. Orduan arte plastikoetan gertatzen ari zen eraldaketa iraultzailea bizi nahi zuten, hartan parte hartu. Baina munduko artearen erdigunea izateaz gain Paris kulturaren benetako hiriburua zen, librepentsamenduarena, argiaren hiria, kosmopolitismoaren muina, bizi-askatasunaren paradigma, usadio eta plazer mundukoien eta fribolitatearena. Hiriak baten zituen dama baten dotorezia eta kortesana baten lizunkeria eta atsegalea. Hark hezuramaitzen zituen –hala banakoentzat nola modu kolektiboan– bizitza bohemioa eta Askatasuna –letra larritan idatzita– baliatzeke molde gorena. Eta horri guztiari esker, erakargune indartsua bilakatu zen, kulturen eta jendeen arragoa, hizkuntz aldra biltzen zuen gunea, non eleaniztasuna egiazko bihurtzen baitzen. Ederra zen, dotorezia itsugarrikoa; eta *Grandeur de la France* delakoren ikurra zen, baina hiri-eskalan: kontzeptu hori etorbide handiek gauzatzen zuten, bulebarrek, jauregiek eta etxe handi eta dotoreek, horiek guztiek bilakatzen baitzuten hiria inguru paregabea.

Horrenbestez, Parisek parekorik gabeko erakartzeko ahalmena zeukan, munduko bazter gordeenetatik iritsitakoak itsu-itsuan liluramendu unibertsal hartan murgiltzera bultzatzen zituen. Idazle eta pentsalari ugari harrapatu zituen sentipen horrek. Victor Hugok iraultzaren balioekin egin zuen bat, hiriko ikur baitziren; Barojarentzat, kanpora ateratzeko aukera izan zen; eta Azorínek honela adierazi zuen munduaren erdigunean eta hiririk ederrenean bizitzeagatik sentitzen zuen poza: “Hemen bizitzea beste izaki hilkorrek halako zazpi bizitza izatea da”.

Ciga Parisera iritsi zenean, 1912an, une interesgarrienetako bat bizitzen ari zen artearen bilakaeran. Batek, akademizismoak ez zuen galdu nahi ordura arte Arte Ederretako Eskola ahalguztidunaren bidez kontrol heretsiaz baliatutako hegemonia artistikoa. Bestetik, Inpre-



Javier Ciga Pariseko estudioan. Atzean, horman zintzilikaturik, *Elizondoko merkatua* maisulana (1914).

sionismoa eta Postinpresionismoa, artea eraberritzen aitzindari izandako estiloak, Cigarengan hain arrasto sakona utziko zutenak, azkenetan zeuden, hil abantzu. Azkenik, abangoardiak ari ziren agertzen indarka, figuraziotik aldendu eta hari uko egin eta gero abstrakzioa abiarazteko bidean. Hiru gauza horiek batera gertatu ziren Parisen une hartan, eta horrek artearen erdigune nagusia bilakatu zuten hiria, ezohiko berezitasuna eman ziotela. Gure pintoreak errealtate hori bizitzeko abagunea izan zuen, eta egoera hartan ez zen izan lekuko isila: parte hartu zuen proposamen berritzaile haietan, eta hala gelditu da islaturik orduko haren lanetan, baina ez zen lerratu artearen egoera irauli zuten korronte haustaile haietara; aitzitik, jakinaren gainean bere eredu es-

tetikoari eutsi zion, perfekzio errealistari eta pinturaren balio nagusiei lotutako ereduari alegia<sup>(9)</sup>.

XX. mendearen hasiera hartan, Paris munduko artearen hiriburua bihurtua zen, non arte figuratiboaren iraultza abiarazten ari baitzen. Izan ere, artearen inguruko azpiegitura handia zeukan horretarako, hala nola irakaskuntza-zentro ofizialak, akademia libreak, *atelierrak* –hau da, pintore ezagunenaren estudio partikularrak–, erakusketak egiteko guneak eta, baita ere, eragile artistiko askotarikoak: saloi ofizialak, saloi independenteak, galeriak, erakusketak, mezenasak, galeria-jabeak, arte-merkatariak, kritikariak, prentsa, aldizkariak eta mundu osotik iritsitako artistak. Cigak Pariseko egonaldian ezagutu zuen artearen inguruko azpiegitura oparo hori, bere ibilbide piktorikorako une erabakigarri batean ezagutu ere, noiz eta bere burua prestatzeaz gain artista handi bezala sendotzen ari zelarik bere obra hobere-tariko batzuk margotzen ari zenean.

Eta Pariseko egoera deskribatu berri duguna zen bitartean, gure artistak jaioterri zuen Iruñekoa Parisekoaren alderantzizkoa zen. Iruña hiri txikia baitzen, herri handia zirudiena: 30.000 biztanle inguru zituen, eta apenas garatutako ekonomia, nekazaritzari estuki lotua eta merkataritza-egitura ahul batekin. Horren guztia- ren ondorioz, bertako gizartea kontserbadorea eta tradizionala zen: kleroak eragin handia zuen bertan, eta ez zegoen burgesia sendorik, bizitza intelektual aberats baten eragile izan zitekeena arteen eta artisten sorrera bultzatzeko. Egoera hori aski deskribaturik dago P. Manterola eta C. Paredesek egindako monografian, non esaten baitute kultura ia-ia ez zela existitzen garai hartan Nafarroan<sup>(10)</sup>.

Pinturari dagokionez, aipatu behar da oso gustu artistiko konbentzionalak zeudela, eta, kontrara, bate-re azpiegitura artistikorik ez zegoen, artistek beren obra baldintza egokietan garatzea ahalbidetze aldera: ez galeriarik ez erakustokirik, ezta komitente, arte-merkatarri, mezenasgo instituzional edo pribatu, arte-merkatu edo antzekorik ere. Hori frogatzen dute zenbait adibidek. Esate baterako, ohikoa zen pintoreek lanak hiriko dendetan erakustea, edo Diputazioak, eta beranduago Udalak, erakusketak antolatzea zaindarien jaiak zirela medio edo beste edozein ospakizunen karietara. Horiez gain, ezer gutxi.

Errealtate antitetiko horrek berresten du etxeko txokotik kosmopolitismora egin beharreko jauzia arras aldaketa erabatekoa zela, zorabioa eragiteko modukoa,

Eugenio Castillo  
biolin-jotzailea  
J. Ciga  
atelierrean,  
Parisen (Castillo  
familiak  
Nafarroako  
Museoari  
lagatako  
argazkia).



zeinari Cigak, aldiz, gogorik beroenarekin ekin baitzion, jakitun baitzen errepikatuko ez zen aukera bat zela, hala ikuspegi artistikotik nola bizi-peripeziaren aldetik.

Pariseko etapak 1912tik 1914ra iraun zuen, eta hain zuzen etapa hori izan zen emankorrenetariko bat, lanen kopuruan zein kalitatean.

### **Pariseko etapa (1912-1914): Prestakuntza eta sendotzea. Paris, europar artearen erdigunea**

Ciga Montmartren kokatu zen, artearen auzoan alegia, eta zehazki, Norvins kalearen 26. zenbakian –XVIII. arrondizamenduan–, 1912. urtean C. H. Adda arkitektoak eraikitako eraikin paristar tipiko eta dotore batean, non eta Marcel Aymé idazleak eta D.E. Inghelbrecht musikariak –konpositorea eta Frantziako Orkestra Nazionalaren sortzailea izan zenak– etxea izan zuten eraikin berean. Cigaren apartamentua goiko aldean zegoen, eta bazeukan balkoi luze bat. Senide batzuek adierazita, badakigu neskame bat zuela etxeko lanetarako, eta altzariei dagokienez, bazuen isats-piano bat, horren argazki

batek egunera arte iraun baitu. Horrenbestez, esan dezakegu bizimodu bikaina zeukala Parisen. Horren adibide dira Pariserako edozein gauza zela medio joandako herrikideek egiten zizkioten bisita ugariak. Izan ere, nafar kolonia moduko bat osatu zuten, eta bildu egiten ziren solasaldi intelektualak egin eta sorterrira gogoratze-ko. Argazki ugari ditugu horren guztiaren lekuko. Talde horretan, maila intelektual handiko pertsonak zeuden. Solaskideen artean aipagarriak dira Erviti anaiak –Primitivo eta José, hurrenez hurren zuzendari eta kontulari aritzen zirenak Parisen Espainiako Bankuak zeukan sukurtsalean–, Eustaquio Echauri kazetari, irakasle eta poliglota –zeinak 20 hizkuntzatik gora baitzekien, eta *Fradúe* ezizenaz sinatzen zuen–, Eugenio del Castillo y Mezquida biolin-jotzailea, Echarren, Nicanor Urdanpilleta –Cigak mezenas, lehengusu eta adiskide zeukana, eta katalogo honetan zenbait alditan aipatua izan dena– eta, azkenik, Aldave Quintana piano-jotzailea. Horiei guztiei, salbu azken aipatutakoari, erretratu bikainak egin zizkien.

Castillo biolin-jotzailearen argazkia, Cigaren *atelierrean* egina, lehen mailako agiri artistikoa dugu, horman zintzilik dauden margoak Cigarenak direlako, hala Madrilgo nola Pariseko etapetakoak.

Egin diren azterlanen bidez, jakin badakigu artista atzerritarrak eskasiak jota bizi ohi zirela Parisen. Izan ere, hiri garestia zen, hala behar-beharrezko ondasunei nola pintura tresnei zegokienez, eta batez ere, *atelierrean* eta etxebizitzan alokairuez bezainbatean. Horregatik guztiagatik, eta aipatutako mezenasgoari esker, jo dezakegu Ciga oso pintore pribilegiatua zela. Baina artistek, Parisen, bazituzten arazo horiez gain beste batzuk, hala nola hizkuntza ez jakitea, hiriaren tamaina handia edota ikasketa-zentroetan nahiz beste arte-egituretan sartze-ko zailtasunak. Horrek guztiak bizitza zailtzen zien, eta hori zela medio koloniatan bildurik aritzen ziren, jatorriaren arabera multzokatuta, halako eran non taldearen elkartasunak arazoei aurre egitea ahalbidetzen baitzien, lehen azaldu dugun bezala.

Ciga Pariserako iritsi zenean, artistak Montmartretik Montparnassera lekualdatzen ari ziren, baina oraindik baziren Montmartren zenbait toki enblematiko, *Le Lapin Agile*, *Le Moulin de la Galette* eta *Le Bateau Lavoir* kasu, Cigaren etxetik hurbil egon eta handik ikusten zirenak, eta une hartako artearen triangelu nagusia osatzen zutenak. Toki haietara joaten ziren artista ezagun ugari, hala nola Renoir, Degas, Picasso, Utrillo, Modigliani, Braque,



Van Dongen, Matisse, Gertrude Stein, Gris, Max Jacob eta Guillaume Apollinaire idazleak, bai eta Paco Durrio euskal eskultorea ere, zeina giro haietan oso sarturik zegoen eta gure artistei pinturaren eta literaturaren esparruko izen handiko aipatu pertsona haiek ezagutzeari ahalbidetu zien<sup>(11)</sup>. Adibide gisara, kontaktzen da eskultorea Idiazabalgo gazta bat eta bi pezeta besterik ez zeukala iritsi zela Parisera, baina bere jardun egokiari esker laster sartu zela goi-mailako pintoreen giroetan, eta adiskidantza handia izan zuela Gauguin, Picasso eta beste zenbait margolari handirekin. Ildo beretik, Durriok lan handia egin zuen Parisera etengabe iristen ziren euskal artistak giro haietan sarrarazten.

Badira lekukotasun batzuk, egiaztatzeko zailak, Cigak artista handi haiek ezagutu zituela diotenak. Ez zen arraroa izango, artista guztiak ibiltzen baitziren halako lekuetan. Bereziki aipatzen da Cigak Picasso eta Degas ezagutu zituela.

Picassoari dagokionez, bertsio desberdin batzuk daude. Horietako batzuen arabera, Picassok Ciga ezagutuko zuen, bai eta haren obra ere, eta aditasunez hartuko zuen hau adierazita: “zure pintura jende argiarentzat da”. Oso litekeena da Udaberriko Saloia bisitatu eta *Elizondoko merkatua* ikusi izana. Picasso, orduan, Braque-rekin batera, kubismo sintetikoan bete-betean murgilduta zebilen. Halarik ere, bere ibilbide osoan zehar aldarrikatu zuen pintura figuratibo eta naturalistarekiko mirespena, eta, azken finean, pintura handiari zein arte-historiako margolari handiei zien mirespena.

Garai hartako Parisen interes artistikoa zuten tokiak jarraituz, *Le Moulin de la Galette* orduko paristar bohemioren aisia- eta bilkura-tokietako bat zen, bertan artistak, literatoak, langileak eta prostitutak ibiltzen zirelarik. Igandetan, dantzaldi jendetsuenetako bat egiten zen han, eta bitartean jan eta edan egiten zen bertako zuhaitz hostotsuen gerizpean<sup>(12)</sup>. Hura guztia betikoturik utzi zuen Renoir-ek margotutako maisulanak, mihi-se hori baita ezagunena, baina ez da ahaztu behar Van Gogh, Toulouse Lautrec, Picasso, Utrillo, Ramón Casas eta beste zenbaitek ere margotu zutela toki enblematiko hura. Cigak ere jaso nahi izan zuen Pariseko bazter berezi haren lekukotasuna, aire zabalean margotutako ohol txikietako batean. Ez zuen egin Renoir-ek bezala, eta dantzaldiak egiteko baliatzen zen aire zabaleko patioa margotu ordez, lokalari izena ematen dion errota-aren irudia daukan fatxadaraino daraman kalea pintatu zuen. Pintzelkada solte eta kartsuak baliatuta, argiz eta



Ciga, bere adiskideekin Norvins kaleko bere atelierrean.

islaz osatutako efektua lortu zuen, non agertzen baitira halako establezimenduen ezaugarri diren ohiko banderaxo frantsesak. Hiri-paisaia trazu arras enpastatu gutxi batzuen bidez taxutu zuen, eta handik gailentzen, errota irudikatu zuen, hori baita koadroaren protagonista.

Artisten Parisen barnako ibileretako beste gune garrantzitsu bat zen *Le Bateau Lavoir*, non izena baitzertorkion Senaren ertzetan geraturik zeuden eta garbitoki gisara erabiltzen ziren ontziekin zeukan antz handitik. Toki hura topagune bilakatu zen, eta bertan artistek beren estudioak jarri zituzten. Han instalatu zen Picasso 1904an, Paco Durrioren estudioa joan zenean. Garai horretakoak ditu Montmartreko margolanetako batzuk, eta zehazki *Moulin de la Galette* izenekoa, 1900ean margotua. Hor Picassok paristar bizimoduaren xarma eta hedonismoa aurkitu zituen, eta hori guztia partekatu zuen, besteak beste, Max Jacob eta Guillaume Apollinaire-rekin<sup>(13)</sup>.

Azkenik, *Le Lapin Agile* Pariseko kabaret zaharrena zen. Izena André Gillek establezimenduaren ikur gisara kanpoaldean marraztutako untxiari zor zion, zeinari, umorez, *lapin agile* esan baitzioten, hau da, *untxi bizkorra*. Hura ere jende alai bohemioren biltoki bihurtu zen.

Handik aitzina, 1900etik 1930era, Montparnasseko muinoa arte-gune bilakatu zen, eta hara joaten hasi ziren Sorbonako ikasleak lehenik, eta artistak gero. Han zeuden kokatuak arte-akademia pribatuak, hala nola Grand Chaumière eta Colarossi. Duchamp-en hitzetan,

hura izan zen “hemen eduki genuen lehenbiziko artista-kolonia egiatan nazioartekoa”. Hara joaten ziren bohemioak askatasunaren eta norberaren errealizazioaren bila, eta han zen bohemiotasunaren pertsonifikazioa zen *Kiki*, Montparnasseko erregina, zeina musa baitzen pintore, eskultore, argazkilaria, idazle eta intelektual askorentzat: Apollinaire, Léger, Joyce, Miró, Duchamp, Ray, Hemingway, Picasso eta madarikatutzat jotako pintoreak, hala nola Modigliani, Soutine, eta abar. Muturreko bizimodua zuten, absentari, alkoholari eta bestelako drogei emanak. Horri buruz esan izan da *Belle Époque*tik *Folle Époque*ra iragatea izan zela. *Gerra Handiaren* aurreko eta osteko giroak, inguru jakin batzuetan, ezarritako ordenaren haustura ekarri zuen, eta egoeraren sublimazioa ere, zeinak ondorio izan baitzuen hala Montparnassen bizi izan zen iraultza hori nola lehenago Montmartreko auzo bohemioan bizi izandakoa. Ideia berriak kafeetan hasi ziren mamitzen –La Closerie des Lilas, La Rotonde, Le Dôme eta halakoetan–, artistek, intelektualetan eta poetek halakoetan prestatu baitzituzten, aldaketa haien protagonista, abangoardiek hezurmamituko zituzten aldaketa plastiko eta ideologikoak. Guerbois kafea ere halako tokien beste adibide bat dugu, nahiz eta Montmartren eta Clichy etorbidean saldoka sortu ziren *café-théâtre* haiek, bohemiarren benetako santutegi laikoak izan ziren tokiak. Denborarekin, zulo haiek hasierako izaera galdu, eta paristar gizartearen bilgune bilakatu ziren, eta paristarrak haietara joaten hasi ziren burgesiaren arau moral hertsietatik ihesi.

Ciga lekuko izan zen aldaketa haietan guztietan, nahiz bere egonaldia Parisen beste norabide batean joan zen, adierazitako gehiegikerietatik urrundurik eta arreta jarrita ikasketetan, lanean eta harremanetan, beste euskal margolariekin eta herrikideekin, senide eta mezenas zuen Urdanpilletarekin eta haren lagunekin –Camere familiarekin– zituen harremanetan, alegia. Horien guztien antzera, Ciga bohemiatik urrun bizi izan zen, eta egindako bestak hemengo tankerako parranda batzuk baino ez ziren izan.

### **Ikasketa sistema. Erakundeak eta akademiak. Julian Akademia eta besteak (Grande Chaumière, Colarossi, etab.)**

Artistek ikasteko sistema komuna zen, eta oso antzekoa ia kasu guztietan: marrazkigintzan oinarritutako lan autodidaktak abiagune hartu, eta Arte eta Lanbideetako Eskolara joaten ziren, eta handik, artisten balioa eta di-

ru-baliabideak zer-nolakoak ziren, Espainiako erakunde gorenera jotzen zuten, San Fernando Arte Ederretako Errege Akademiara, eta gero nazioartera, Erromara –non kultura klasikoak bizirik irauteak eta presentzia izateak klasizistagoa bilakatzen baitzuten prestakuntza– eta Parisera, zeina toki irekiago eta askotarikoagoa baitzen, eta –aztertzen ari garen garaian– arteen mundu-hiriburua eta abangoardia berrietan islatuko ziren aldaketa eta iraultza artistikoak gauzatuko ziren lekua.

Cigaren kasuan, Parisen aldeko hautuan eragina izan omen zuten hala Garnelo irakasleak –horrekin bidaiatu baitzuen Parisera European barnako periploa– nola orduan hiri hartan bizi ziren euskal pintore batzuekiko kideetasunak.

Parisera mundu osotik heldutako artistek hainbat bide zituzten ikasketei lotzeko: Arte Ederretako Eskola, akademiak, estudioak (artista ospetsuenen *atelierrak*), museoak, galeriak, eta abar. Horri guztiari sustapen artistikorako bitartekoak erantsi behar zaizkio saloiak, sariak, erakusketak... Aipatu ditugun horietako batzuk aztertuko ditugu orain.

### **Pariseko Arte Ederretako Eskola**

Ikasketa arautuetako zentro nagusia bilakatu zen XIX. mendeko azken laurdenaz geroztik. Erromak erdigune artistiko gisara nozitu zuten gainbeheraren ondorioz, mundu mailako erreferentziatzko ikastegia bilakatu zen. Nahiz eta 1816an abiatu, jatorria zeukan 1648an Mazarino kardinalak sortutako Arte Ederretako Akademiaren. Bertako irakaskuntzak marrazkiak zituen ardatz nagusi, hala gizon edo emakume modelo bizietatik nola estatua klasikoetatik egindako marrazkiak, haien espresioak, perspektibak eta anatomiak.

Carlos Reyero dioen bezala, erakunde horretan ikastea modurik eraginkorrena zen merituak bereganatu eta curriculum on bat egiteko<sup>(14)</sup>. Egile horren obran jasotako azken agerietan, Eskola hartan izandako espainiar pintoreen zerrenda dator, eta ikusten da ez zirela asko han egondakoak, zaila baitzen oso han sartzea. Hasierean, bertan sartzeko abal bat edo gomendio-gutun bat zen beharrezkoa, baina 1884ko dekretuaz geroztik, proba batzuk ezarri zituzten: batek frantsesari buruzko ezagumenduak neurtzen zituen, eta oso zaila zen –eta praktikan beto bihurtzen zen atzerritarrentzat–; bestea, artistikoa zen, eta hartan hainbat lan egin behar izaten ziren: bizitiki egin beharreko diseinu bat, igeltsutik egitekoa zen beste bat, anatomia-diseinu bat, oinarritzko arkitekturari

buruzko ariketa bat eta, azkenik, historiako ezagumendu orokorreko buruzko azterketa. Horrek guztiak argitzen du zergatik zuten hain arrakasta handia akademia pribatuek. Horien artean inportanteena Julian akademia izan zen. Bertan, Arte Ederretako Eskolako irakasle askok irakasten zuten, halako eran non akademia sona handia baitzuen irakasleen ospeagatik. Horrez gain, bertan Erroma sarirako eta saloietan onartua izateko prestatzen zituzten ikasleak, eta horrek guztiak kasik ofizial bilakatzen zuten.

### Julian Akademia

Julian Akademia pintura- eta eskultura-eskola pribatua Rodolphe Julian-ek sortu zuen 1868an. Fundatzailea, lehen hezkuntzako irakasle baten semea, Parisen kokatu zen, eta León Cogniet-en eta Cabanel-en lantegietan sartu zen, biak ere Arte Ederretako Eskolako irakasle ospetsuenerakoak zirelarik. Julianek ez zuen dohain berezirik pinturarako, baina bai, ordea, artearen negozio-rako: haren akademia oso denbora gutxian bilakatu zen Pariseko inportanteena, eta laster ireki zituen sukurtsalak hirian barna; haietako bat, emakumezkoen zuzendua, Marie Bashkirtseff-ek 1881ean margotutako koadroan jasota gelditu den bezala. Haren merkatari-sena aparta zen: Arte Ederretako Eskolak arbuatutako ikasleei egin zien harrera –herrialde askotatik etorritakoei: europarrak, hispanoamerikarrak, errusiarrak, egiptoarrak, japoniarrak, turkiarrak, eta amerikar asko ere–, eta emakumeei ere. Horiei aukera eman zien modelo gizonetzako margotzeko, hori eskandalagarritzat jotzen zen arren beste ikastegi batzuetan. Izan ere, Arte Ederretako Eskolak ez zuen emakumezkoen onartu 1897ra arte.

Akademia sortu zenean, hilean 25 franko kobratzen zieten ikasleei. Nahiko kopuru handia zen garai hartan, baina bazen aukera saio solteak kontratatze-ko modeloenkin. Halakoetan, saioko ordaintzen zuten ikasleek. Akademia oso ospe ona zeukan modeloen dagokienez, inoiz ez baitzeukan haien faltarik. Horrek guztiak arrakastatsu bihurtu zuen akademia, nahiz eta, hori alde batera utzita, merezi duen irakaskuntza-sistemaren ezaugarri bereziak aipatzea, John Rewald-ek *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*<sup>(15)</sup> idazlan paregabean deskribatzen duenarekin bat. Bertan kontatzen duenez, ikasleak nahas-mahas aritzen ziren *totum revolutum* moduko batean: borrokan aritzen ziren leku, asto eta aulki hoberekin bereganatu nahian, eta giroa zaratsua zen, itogarria, ez oso egokia arte-jardunari ekiteko. Ikasle zaharrenek eta saloien batean sariren



Marie  
Bashkirtseff,  
L'Académie  
Julian (1881).  
Dniepropetrovsk-  
eko Arte  
Ederretako  
Museoa  
(Ukraina).

bat irabazitakoek oholtzatik gertu kokatzeko pribilegioa baliatzen zuten, modeloengandik urbil, eta iritsi berriak azken lerroetan gelditzen ziren, ia-ia ezin zituztela modeloak ikusi, eta etengabe isekak nozitzen zituztela.

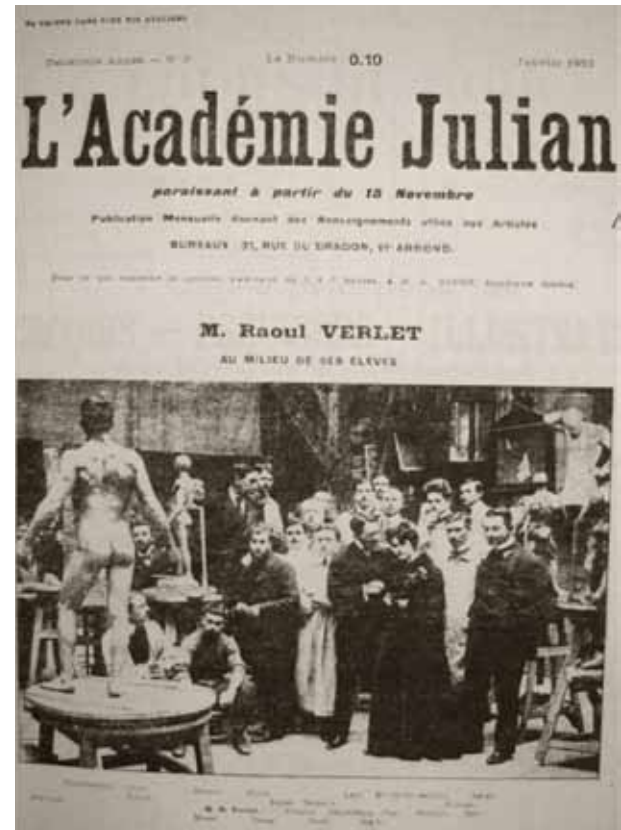
Giro aski anarkiko hartan, herrialde askotako kantak abesten zituzten, baina batez ere, kanta frantses bat, himno gisa erabiltzen zena eta honela zioena: “Zaila da olio-pintura, baina akuarela-pintura baino askoz ederragoa”<sup>(16)</sup>. Bertako desfileak ere ospetsuak ziren, bai eta kale-iskanbilak ere. Maiz, ikasle atzeritarrek isekak nozitzen zituzten, hasiberriarenak egiten baitzizkieten. Hori dela eta, ikasle sentiberenek akademia abandonatzen zuten batzuetan.

Akademiako irakasleak garaiko entzutetsuenak izaten ziren. Haietako askok Arte Ederretako Eskolan ere ematen zituzten eskolak, eta *Pompier* izeneko estiloaren ordezkari ezagunak ziren (estiloaren izena biluzkiei armadura klasikoen erara suhiltzaile edo *pompier* kaskoa jartzeko ohituratik zetorren). Irakasle haien artean, aipatzeko modukoak dira, besteak beste, Bouguereau, Robert-Fleury, Lefebvre, Boulanger eta Doucet (17). Irakaskuntzak akademizismoaren kanonei eusten zien, eta marrazketaren perfektzioa eta zehaztasuna azpimarratzen zituen, Ingesen esaldi bat ikurritza hartuta: “Marrazketa da artearen zintzotasuna”. Haren ekarpenik handiena bizitik egindako marrazketa izan zen.

Cigak, beste behin ere, zorte ona izan zuen irakaslearekin, Jean Paul Laurens-ekin, horrek zerikusi gutxi baitzuen Rewaldek deskribatutakoarekin. Lekukotasun eta ikerketa ugarik ematen digute Laurensen bere ikasleekin baliatu zituen zuzentasunaren eta irakaskuntza egokiaren berri, nahiz, aldi berean, ororen jakina zen gogor eta zorrotz jokatzeko zuela, ikasleei exijitzen baitzien. Hain zuzen hori oso probetxuzkoa izango zitzaion gure pintoreari.

Galde dezakegu zergatik zen hain arrakastatsu Julian akademia. Horretan eragin zuten faktore ugari artean, hona azpimarragarrienak: orduko margolari ospetsuenekin ikasteko aukera, horrek garrantzi handia baitzuen ikasleen curriculumerako eta, ondorioz, haien ospea areagotzeko; irakaskuntza praktikoa baino ez izatea; eta aukera handiagoa, saloietara sartzeko, irakasleak epaimahaikide aritzen baitziren haietan. Julian akademiak bereganatu zuen muntaren erakusgarri da bertako ikasle asko eta asko iritsi zirela nor izatera munduko artearen lehen mailan: Matisse, Léger, Bonnard, Denis, Dubuffet, Duchamp, Diego Rivera... Horietako asko ez ziren batere akademikoak izan, eta batzuk argi eta garbi haustaileak izan ziren, baina guztiek bereganatu zuten oinarri on bat marrazketan. Izan ziren, baita ere, errealismoari eutsi ziotenak, Zuloaga kasu.

Ciga Parisera iritsi zenean, 35 urte betetzear zituela, ikasle libre gisa joan zen Julian akademiara, akademia zaharrena eta ospetsuena baitzen, eta erreferentzia on eta ugariak zituelako hari buruz. Dragon kalearen 31ko *atelier* hartan jasoko zituen eskolak Jean Paul Laurensen eskutik, hots, akademizismo frantsesaren, pintura historikoaren eta pintura erlijiosoaren azken maisu handietako bat izan zenaren eskutik. Laurens Pariseko Arte Ederretako Eskolako irakasle, Artista Frantsesen Elkarteko kide fundatzaile eta Pariseko Saloiaren antolatzaile eta sustatzaile izan zen. Haren obren artean aipagarri dira Pariseko Udaletxeko margoak eta Santa Genovevaren zikloari buruzko pinturak Pariseko Panteoiaren absidean. Antiklerikala eta errepublikanoa zen, eta bere obra Erdi Aroko historia-gertaera ilunetan oinarritu zuen, horrek aukera eman baitzion intrantsigentzia erlijiosoan salatzen. Cigak, besteak beste, maisuaren erudizioa bereganatu zuen, bai eta teknikaren menderakuntza, marrazketako eta konposizioko zehaztasuna (asimetriak eta ikuspegi zehiarrak) eta erretratuetako maisutasuna ere.



L'Académie Julian aldizkariaren azala (3. zk.). Paris, 1903ko urtarrila. Frantziako Liburutegi Nazionala.

Garai hartako bost estudio kontserbatzen ditugu, Julian akademian bertan eginak: bi gizonezkoen busto biluzi, emakumezko baten busto jantzi bat, eta bi buru. Haiekin jo zuen pintoreak bizitik egindako pinturaren gailurra, San Fernando Akademian ere horretan aritua baitzen, eta bertan marrazketan lortu zuen adierazkortasun indartsuari olio-pinturaren teknikak ahalbidetu zizkion aukerak erantsi zizkion Pariseko akademian, figuren bolumentria eta hirudimentsiokotasuna areagotzen zituzten argi eta itzalen joko bikaina baliatuta. Itzal horiek, begien, sudurraren, lepoaren eta bularreko giharren behealdean kontzentratuta, enpastatuz doazen geruza fin-fin bidez lortzen zituen, harik eta hain berezkoa zuen bolumena lortu arte. Kontrara, argiuneak lausodura fin-finak, kasik gardenak, baliatuz lortzen zituen, batzuetan nakar-itxurako larruazala nabarmenduz, eta bestetan haragi-kolorea galauts-koloreko azken ukituen bidez, zeinak itxura gorrixka ematen baitzion haragiari aurpegiaren alde batzuetan. Erretratua kon-

binatzen zuen –modeloak banaka hartzen baitzituen, haien ezaugarri fisiko eta gizatiarrak nabarmendutagiza figuraren azterketarekin, eta arreta osoa jartzen zuen aurpegieta. Figurak hondo neutroetan gailentzen dira, baina ongi marraztuak dira, itzalezadura bidezko trantsizio leun bati esker. Oso interesgarriak dira osagai piktorikoen araketa eta ikerketa diren heinean. Edozein estudiotan bezala, haien akabera ez da perfektua, hala-koak espermentaziorako baliatzen baitira, eta gure artistaren kasuan haren praxiari buruzko informazio asko ematen digute.

Lehenengo estudioan, *Estudioa (gizonezko bibotadun baten bustua)* izenekoan, hondoa zatituta dago bi zerrendatan, non koloreak arras ñabartuak diren: goikoa nabarra da, eta behekoa, malba-grisa. Baliabide horrek, garai hartako obretan aski erabilia izaten zenak, modernotasuna eta bizitasuna ematen dio koadroari. Figura alderatuta dago, eta aurpegia aurrera begira. Aurpegian, begirada indartsua gailentzen da, eta artistak modeloari eman nahi izan dion antz indartsua, bai eta zenbait hazpegi berezi ere, modeloaren bereizgarri, hala nola sudurraren makurdura edo bibotea.

Bigarren obrak *Estudioa (gizonezko baten bustua)* du izena, eta hondo neutroa du, tonu marroi, arre eta okreetan. Figura, berriz, aurrera begira dago, aski argizaturik, eta, kasu honetan ere, bakartuta. Ile-adats opa-roa gailentzen da, eta aurpegiko ilearen itzal agerikoa. Bere baitan bilduta balitz bezala agertzen da, begiak pitin bat txilotuak, begirada lauso eta galdua, agian paratzen eman beharreko ordu luzeek ekarritako nekearen eta lan akigarriaren adierazle.

Obra horiek azaltzen digute nolakoak ziren modeloak Julian akademian, eta, horrenbestez, gainerakoetan ere. Informazio hori bestelako batzuekin alderatu, eta agerikoa da modelo haiek urrun zirela antzinate klasikoak edertasun-eredu gisara eta estatuagintzako ariketetan konbentzionalismo jakin batzuei helduta proposatutako nerabe haietatik; aitzitik, hezur-haragizko modeloak ziren, beren berezitasun eta bereizgarriak zituztenak, gure margolariak hain zorrotz hautematen asmatu zuenak.

### **Beste akademiak: Grande Chaumière, Colarossi**

Baliteke une hartako beste bi akademia nagusietara ere joan izana, Grande Chaumière eta Colarossi izenekoetara alegia. Grande Chaumière akademia izen bereko

kalearen 14. zenbakian zegoen. Kaleari *galerien kalea* ere deitzen zioten. Akademia horren kide fundatzaileak Martha Stettler suitzarra eta Alice Dannenberg baltikoa izan ziren. Irakasleen artean, Claudio Castelucho kataluniarra aritu zen. Akademiak ospe handia hartu zuen, bertan sortu zenetik 1922ra Bourdelle maisuak eman zituen eskultura-eskolei esker. Bourdellek garrantzi handia ematen zien marrazketa-eskolei, igeltsuzko figuretatik zein bizitik marrazkiak egiteari. Badira hark emandako eskolen balio handiaren lekukotzak. Azpimarragarriak ziren saio praktikoen nagusitasuna, bai eta ikasle bakoitzari berariaz egindako zuzenketak ere, non bere gogoetak eta esperientzien trukea hartzen baitzituen oinarri. Horrela, sormen artistikoa sustatzen zuen akademizismoren joera nagusitik urrunduta. Grande Chaumière akademia oso ezagun egin zen, prezio merkeak baitzituen, eta bertara artista gazteak eta atzerri-tarrak joaten ziren, batez ere, hispanoak eta eskandinaviarrak. Akademia horren, Colarossi akademiaren eta Montparnasse bulebarrean kokaturik zeuden beste batzuen inguruan, modeloen azoka moduko bat eratu zen: bertan, saioka kontratatzen zituzten akademitan aritzeko.

Azkenik, Colarossi akademiara ere joango zen agian Ciga, aurrekotik oso hurbil baitzegoen Colarossi eta bere emazteak sortutako akademia. Akademitan aurrerakoienetako bat zela jotzen zuten. Ikastegiak oso modu librean funtzionatzen zuen. Posiblea zen kanpoan kontratatutako modelo bat hara eramatea, eta horrek izugarri merkatzen zituen prezioak: kontratazioa saioka, egunka edo hilabeteka egin, eta horren arabera aldatzen ziren. Hiru orduko saio batengatik modelo batek bost franko inguru kobratzen zituen. Bestalde, bazen nork bere kasa aritzeko aukera, irakaslerik gabe, eta horrek ere asko merkatzen zuen prezioa, halako eran non irits zitekeen astean hamar franko baino ez ordaintzera. Agerian da: aukerak askotarikoak ziren, eta akademiara jotzen zuten pintoreen ekonomiaren eta beharren arabera zeuden doituta. Aipatutako prezioak gutxi gorabeherakoak dira, eta Ciga Parisen egon zen aldiari dagozkio, ondoren, Gerra Handia eta gero, tarifek aski gora egin baitzuten.

Ahozko testigantzak aparte utzita, ez dugu inongo agiririk ziurtatzeko Cigak akademia horietan ikasi zuela, baina badakigu ohikoa zela artistek zenbait ikastegitan ikastea aldi berean. Baziren, garai hartan, beste zenbait akademia, hala nola Suisse, Ranson, etab.



Artista Frantsesen Elkartearen Udaberriko Saloia-  
ren Erakusketaren katalogoan, Cigaren obra bat dago  
jasota 472 zenbakiarekin eta aipamen honekin: “CIGA  
ECHAUDI (Xavier), naquit à Pampelune (Espagne),  
élève de M.M. Jean Paul Laurens et Garnelo” (18). Ho-  
rrek frogatzen du Cigaren lotura Laurensen Julian  
akademian. Bénézit hiztegia aipatzen da artistak parte  
hartu zuela Artista Frantsesen Saloian, eta Eskola Fran-  
tsean sailkatzen du. Ez da harrizkoa, Cigaren pintu-  
ra oso lotua zegoelako errealdismo frantsesari<sup>(19)</sup>.

Galde dezakegu zergatik Ciga ez den agertzen ma-  
trikulatuta akademia horietan. Erantzuna logiko sama-  
rra da: zeukan adinarekin, ez zegoen lotzeko ez ordutegi  
finko bati ez ikasle ofizialen beharrikizunei (matrularekin  
eta hileko kuoten ordainketa eta beste), eta komeniga-  
riago zuen erregimen libre eta malgu bat, halakoa non  
modeloekin egindako lan-saioak baino ez baitzuen or-  
daindu behar.

Beste gune artistiko nagusi bat Louvre museoa  
zen. Bertan, Cigak garai guztietako pintura klasikoaren  
maisua ziren margolariak miretsiko zituen, eta haiengan-  
dik ikasiko zuen.

Parisen emandako urte haietan, bestalde, han ber-  
tan izan ziren euskal pinturako izen handiko beste mar-  
golari batzuk, Iturrino, Tellaetxe, Echeverría eta Zuloaga  
kasu, eta Ciga, hain segur, haiekin harremanetan egongo  
zen. Izan ere, XIX. mendearen azken laurdenean bazen  
Parisen euskal artisten kolonia bat, iritsi berriei nolabait  
laguntza ematen ziena. Zamacois izan zen lehena, baina  
beste batzuk ere aipa ditzakegu, hala nola Guiard, Gui-  
nea, García Asarta, Losada, Salís, Uranga, Díaz de Olano  
eta Paco Durrio eskultorea. Haiengan guztiengan, lila-  
ramendu moduko bat eragin zuen Parisek, modernota-  
suar irekitzera bultzatu zituen, lehenago Madrilen  
eta Erroman ezagutu zituzten akademizismo berantia-  
rretatik aldentuta. Baina, Parisen eragin modernizatzaile-  
a agerikoa bada ere, aitortu behar da eragin hori leundu  
egin zuela marrazketak, errealdismoak eta tradizioak  
zeukaten pisu handiak. Hori guztia hauteman dezakegu  
Cigaren bilakaera piktorikoan<sup>(20)</sup>.

### **Pariseko Saloi Nagusia. Sustapen artistikoa. Elizondoko merkatua**

Ez dago dudarik: artisten sustapenerako aztertzen ari  
garen mekanismo guztietan, Pariseko Saloi Nagusia da  
inportanteena. Hartan parte hartzeak, munduko ekital-  
di artistiko inportanteenean alegia, ospea ekartzen zien

artistei, kalitatezko marka bilakatzen zen haien artea, fa-  
maren eta aintzatespenaren ateak irekitzen zizkien, eta  
arte-azpiegiturekin –kritikari, galeria, arte-merkatari,  
erakusketa eta halakoekin– harremanetan sartzeko zubi  
izaten zen<sup>(21)</sup>. Saloia, pintoreentzat, lorbidea izaten zen  
hala artearen munduan nola gizartearen kokatzeko, eta  
hari esker artistak gizarte- eta kultura-elitearentzat erre-  
serbatua zegoen giroan sartzeko ahal ziren. Horrez gain,  
saloi pribatu edo *soirée* delakoaren ateak irekitzen zitzaiz-  
kien, hots, margolari benetan handientzat eta Pariseko  
goi-mailako burgesia eta nobleziarentzat erreserbatu-  
zeuden ekitaldien ateak.

Saloien historia luzea da, eta haien aurrekaria  
Louvreko Carré saloian 1673an egin zen erakusketa pu-  
blikoa da. 1725az geroztik, Pariseko Saloia deitu zioten.  
1748an, epaimahaia jarri zuten obrak onartu edo atzera  
botatzeko, betiere Akademiak ezarritako kanon zurru-  
nei jarraikiz<sup>(22)</sup>.

1881ean, gobernuak babes ofiziala kendu zion Sa-  
loiarri, eta Artista Frantsesen Elkartea eratu zen. Hark  
izango zuen aurrerantzean Artista Frantsesen Saloia an-  
tolatzeko ardura. Urteetan gauza batzuk aldatu baziren  
ere, hautaketa-irizpidea oso gogorra zen beti, eta milaka  
artelan onartuak izan gabe gelditzen ziren, halako eran  
non, sartzeko hutsa bera sari handizat jotzen baitzen, gero  
sariren bat lortzen zen edo ez kontuan hartu gabe. Ho-  
rren ondorioz, 1863az geroztik Errefusatuen Saloia eratu  
zen. Adibide gisara: urte hartan bost mila lan aurkeztu  
ziren, eta hiru mila atzera bota zituzten. XIX. mendea-  
ren bukaeran, aztoramendu handia izan zen saloien sis-  
teman eta Saloi Ofizialean –*Salon des Artistes Français*  
delakoan– eta saloi disidenteak agertu ziren, moderni-  
zazioari emanagoak. Horrela sortu zen 1884an *Salon des*  
*Artistes Indépendants* izeneko saloi ofizialarekin kritiko  
ziren artista batzuek eratua, esperientzia berri horren  
oinarritzat askatasun artistikoa hartuz. 1890ean, *Salon*  
*de la Société Nationale des Beaux Arts* izeneko saloi jaio  
zen, merkatuaren eskakizunak ase eta akademizismotik al-  
dentzea xede hartuta. 1903aren hasieran, beste saloi  
berri bat sortu zen, besteak beste arte garaikideko obrei  
lekua egiteko asmotan: *Salon D’Automne* edo Udazkene-  
ko Saloia. Erakusteko aukera horietan guztietan, Cigak  
Saloi Ofizialaren alde egin zuen hautua. Izan ere, haren  
premisia estetiko hobekien egokitzen zena zen, eta  
ofizialtasun ospeari eusten zion oraindik. Horrez gain,  
saloi zorrotz zena zen, gogorrena, artistei harrera egiteko  
sisteman, horrek merituak areagotzeko balio zuelarik.

Cigaren erabakian, segur aski, zerikusirik izango zuten haren erreferente piktorikoek, Sorollak eta Garnelok kasu, bai eta margolari frantses handiek, eta horien artean, Laurensen, eta euskal margolariek ere.

Saloien sistema, Saloi Ofiziala barne, arautuegiak zeuden. Eta arauak xede zuten onurak betiketzea artista ezagunenen alde. Horregatik egin zituzten artista ezezagunagoek hainbeste protesta, matxinada eta zatiketa, lehen aipatutako saloi berrien sorrerari bidea ireki ziotenak. Arauen arabera, funtsean, lau multzo izaten ziren:

Lehenik eta behin, *hors concours* edo lehiaketatik at parte hartzen zuten artistak zeuden, itzal handienekoak alegia, aurretik lehen, bigarren edo hirugarren mailako dominak edo beste sari jakin batzuk lortuak zituztenak. Halakoek ohorezko domina lortzea zuten aukera bakarra.

Bigarrenik, *salbuetsiak* zeuden –*exempts* zirelakoak, alegia–, hau da, sariren bat irabazia zutelako onartuak izateko beren obrak epaimahaiari aurkezteko beharrik ez zutenak.

Hirugarren, *non-exempts* zirelakoak zeuden, *salbuetsi gabeak*, aurreko edizioetan saririk jaso ez eta obrak epaimahairi aurkeztu behar izaten zizkietenak onartuak izan nahi izango bazuten.

Eta laugarren multzoa artista atzerritarrek osatzen zuten, laztasun handienak nozitzen zituztenak hala onartuak izateko orduan nola koadroak jartzeko tokiak eskuratzerakoan, haiei ematen baitzizkieten lekurik txarrenak. Multzo horretakoa zen Ciga, atzerritarra ez ezik erabat ezezaguna baitzen. Hori guztia dago jasota *Diario de Navarra* egunkarian 1914ko ekainaren 5ean argitara emandako artikuluan, non *La Gaceta del Norte* egunkariatik hartutako kronikan hau esaten baita:

[...] nahiz eta eman dioten kokagunea txar-txarra den, ezen haren tonalitateak oro har oso soilak izanik, gehien bat hilak –klastro baten barnealde baten margoa baita, hondoan baino ez argiztatua–, azpian traman-kulu bat jarri baitiote, kolore bizi-bizietan egina, eta horrek ahultzen du, zein eta Gervaisen koadro batek, *Eguzki-bainua* izenekoak, zabor dirdaitso hutsa izanagatik ere goian dagoena erabat itzaltzen duena [...] <sup>(23)</sup>.

Bada beste testigantza bat, oso interesgarria, margolari atzerritarrei oro har gertatzen zitzaaienaren inguruan ari dena:

“Errukitzen natzaie onarpen-epaimahaitik pasatzetik salbuetsiak ez diren eta lehiaketatik at ez dauden margolariei, hots, *ez exempts* ez *hors concours* ez daudenei. Haien mihiseak ausaz metatu dituzte, nahaspilan, batzuk beste batzuen gainean, bazter-aretoetan eta hondoko trastelekuetan, hain altu jarrita non teleskopio bat beharko litzatekeen haiek aurkitzeko. Aitzitik, ur handiko arrain guztiek elkarrekin banatu dituzte toki onak” <sup>(24)</sup>.

1914ko Saloiari dagokionez, hartan parte hartu baitzuten Cigak, badakigu apirilaren 30ean inauguratu zela, eta lau milatik gora lan aurkeztu zirela berrogei aretotan banatuta. Atzerritar askok hartu zuten parte, non deigarria izan zen amerikarren kopurua. Kritikarien arabera, joera guztien ordezkariak izan ziren Saloian. Garaiko prentsan daude jasota Saloi hartan parte hartu zuten pintore handien izenak: Jules Adler, Bouguereau-ren eta Robert-Fleury-ren ikaslea, ohiko parte-hartzailea hala saloietan nola bestelako lehiaketetan, eta Frantziako Ohorezko Legioko zaldun eta Artista Frantsesen Saloiko mahaikide izan zena, zeinak 1914an Boulogneko portuko arrantzale-eszena bat aurkeztu baitzuen; Henri Achille Zo, Baionan jaioa, León Bonnat-en eta Julian akademiako ikasle, zeinak apaindura bat aurkeztu baitzuen, Baionako Bonnat museorako egina eta hiru panel handik osatua, non Bonnat margolaria irudikatu baitzuen Baionan zela bere ikasle euskaldun eta bearnotarrekin; Du Gardier, taula apaingarri batzuk aurkeztu zituen, haurren figurak, mendema-eszenak eta biluzki bat irudikatuta; Dupuy, zuriz jantzitako espainiar emakume eder batzuk Biarritzeko hondartzan zeudelako margoa aurkeztu zuena, Sorollaren pintura-edo gogora ekarrita; Chigot, *Udaberria Normandian* izeneko paisaia aurkeztu zuena; Chabas, zeinak laku baten ertzeko bi biluzkirekin hartu baitzuen parte; Fourquerey, zeinak lan handi bat aurkeztu baitzuen *Barberousseren eta Salah-Raisen marinela* izenburuarekin; eta Paul Jean Gervais, Toulouseko margolari frantziarra, *Eguzki-bainua* izeneko kolore bizi-biziko obra –hain zuzen Cigaren lanaren azpian ezarri zutena– aurkeztu zuena. Paisaiak eta biluzkiak irudikatzen zituzten margolan ugariekin batera, giza figurak agertzen zituztenak gailentzen ziren, hala nola Tranchante-en *Itsuen poza* izenekoak. Bai eta, gure margolariak aurkeztutakoaz gain, kostunbristak ziren lanak ere, landa-eszenak irudikatzen zituztenak,

Jouclart-en *Artaldea* edota Bourget-en *Mahaskariak* kasu. Bitxikeria gisara aipatzen ahal dugu edizio hartan Cigaren irakaslea zen Jean Paul Laurensen obra bat jarri zutela ikusgai. Izan ere, Laurens Artista Frantsesen Elkartearen fundatzailea zen eta Pariseko Saloiaren antolatzailea, eta hainbat ediziotan erakutsi zituen bere lanak Saloi hartan. 1914koan, *Felipe II.a Escorialen* izeneko margoa aurkeztu zuen.

Artista amerikarrei dagokienez, aipagarri dira Howland-en *Bi ahizpak*, Knight-en *Karitatea* edota Dubé-ren *Mr. Wilsonen erretratu*; horiekin batera, aipagarriak dira ere paisaia-pintore amerikar ugariak, kolorista bikain gisa agertu zirenak.

Espainiarren artean, izen handiko artistak izan ziren, hala nola Alcalá Galiano, Taibo –zilarrezko dominaren irabazlea–, Benedito, Jiménez, Alperiz –ohorezko aipamenaren irabazlea– eta Carlos Vázquez margolari handia, zeinak bi lan aurkeztu baitzituen, 37. aretoan kokatu zirenak: *Extremadurako ermandadeetako kideen eskaintza* eta *Zezenketa baino lehen*. Biak ala biak hala kritikarien nola ikusleen laudorioak bereganatu zituzten.

1914ko Udaberriko Saloiari buruzko laburpen hori baliagarria da nazioarteko egoera artistikoaz jabetu eta Saloian aurkeztu ziren obren eta artisten kalitatea berresteko. Horrek, dudarik gabe, Cigaren meritua areagotzen du, bertan parte hartu ahal izan baitzuen aipatu berri ditugun margolari handiekin batera.

Testuinguru historiko horretan, ez dago zalantzarik: Cigak Parisen egindako egonaldiko gauzarik inportanteena izan zen 1914ko Udaberriko Saloian, hots, munduko erakustoki nagusian, parte hartu izana *Elizondoko merkatua* obrarekin –zeinari han *Paysans Basques* izena eman baitzioten–, eta, horren ondorioz, kide oso gisara sartu izana Pariseko Saloi Nagusian. Horrek berekin zekarren aintzatespen ofiziala, eta, horrenbestez, hainbeste artista frantsesen zein mundu osotik iritsitako atzerritarren irrika asetzea: Saloian onartuak izatea. Ohikoa zen, bestalde, margolarien tokietako gaiak jorratzen zituzten margolanei izenburu orokorrak ematea, errazago identifika zitezkeenak, eta horrek, Cigaren obraren kasuan, Elizondori herria bera eta haren merkatua Pariseko Saloian izen eta guzti agertzeko ohorea ebatsi zion. Martinena *Mendaurrek* zuzen esan zuen bezala, Ciga Picasso baino lehen sartu zen kide oso gisa Pariseko Saloi Nagusian, eta horrek are muntadunagoa bilakatzen du gertaera (25). Para-

doxikoki, aintza handiena bereganatu zuen unean hasia zen Ciga nozitzen estutasun ekonomikoa. Senideen testigantzetan oinarrituta kontatu ohi da Saloian onartua zela helarazi zioten gauean afaldu gabe oheratua zela, otordu on baten truke ordaintzen zituen franko bat eta erdia ere ez baitzituen eskura. Ate azpitik sartu zioten gutuna ikusi eta berri onaz jabetu zenean, nafar lagunei helarazi zien, eta haiek, ospatzeko, afari eder bat inprobisatu zuten.

Garai hartako nafar prentsak laudorio asko eskaini zion Cigari. Izan ere, Nafarroako bi margolarik baino ez dute lortu Saloian onartuak izatea: García Asarta –1895ean eta 1896an– eta Ciga (26). Llano Gorostiza eta Kaperotxipi ikertzaileek ere aipatzen dute gertaera beren ikerlanetan (27).

Garaioko egunkariak arrandia tipografiko handiarekin eman zuten albistea. Behar zen neurrian baloratu zuten Saloian onartu izana, eta margolariaren alde egin zuten iruzkin goresgarri ugariak eginik. Harekiko adierazitako mirespenari, haren aldeko hitz adoretsei eta eman zioten erabateko aintzatespenari esker, garaipena ez zen bakarrik pertsonala izan, komunitate osora zabaldu zen, eta, egunkari-tituluetakoa batean adierazi bezala, jo izan zen Nafarroa osoak lortua zuela garaipena Cigaren bitartez. Irudipen horren adibide dira *Diario de Navarra* egunkarian agertutako bi artikulua, bai eta hirugarren bat ere, *La Gaceta del Norte* eta *Diario de Navarra* egunkarietan argitara emana. Hurren doaz haiek esandakoak.

“Navarra en París. Triunfo de un pintor” (Nafarroa Parisen. Pintore baten garaipena) izenburuarekin, honela zioen *Diario de Navarra* egunkariak 1914ko apirilaren 9an:

«[...] Haren koadro bat, non gaia Elizondon egindako merkatu bat baita, onartua izan da udaberriko erakusketarako. Hori, berez, bada garaipen bat, obrak onartzeko ardura duen epaimahaia oso zorrotza delako, eta urtero-urtero merezimendu handiko margolanak uzten ditu kanpoan erakusketan maitasulanak egon daitezen [...]» (28).

Bestalde, *Diario de Navarra* egunkariaren lehen orrialdean 1914ko apirilaren 23an “Javier Ciga en París” (Javier Ciga Parisen) izenburuarekin AKEL-ek sinatutako artikuluan, kazetariak gorazarrez gorazarre aipatzen



*Elizondoko merkatua: perspektiba lineala eta konposizio-eskemak.*

ditu hala Ciga nola Saloian onartutako obra ere, ohar oso pertsonalak eta maitasun handikoak eginez. Iruzkina interesgarriak egiten ditu onarpen-sistemari eta onartua izateko zailtasunei buruz, batez ere, ordura arte ezezaguna zen atzerritar baten kasuan.

«[...] Koadroa Udaberriko Saloian onartu izanak aparteko zerbait adierazten die onarpenetan zeinen zorrotz jarduten duten dakitenei, are gehiago kontuan hartzen badugu Parisen ezezagun zen atzerritar bati buruz ari garela, bere pintzelen babesaren besterik ez zuen mutil bati buruz [...]

[...] Ez dakit artistak gantzutu egiten dituen Erakusketa horretako epaimahaiak obra-

ri, Javierren koadroari, merezi duen arretaz begiratu dion; baina bihotzak esaten dit epaimahaiak obra zorrotz aztertzen badute eta Baztango euskaldunak ezagutzen badituzte Cigak sari handi eta merezia lortuko duela [...]

[...] Ezinezkoa da egitea Baztango euskaldunen erretratu perfektuagorik, eta ezin da hautatzeko gustu artistiko handiagorik erakutsi Elizondoko elizatean egiten den merkaturako salmenta-postu batzuk irudikatzen dituen eszenan. Figuren akaberaz eta jarrenen naturaltasun apartaz gain, aipagarriak dira benetan harrigarriak diren argi-efektuak [...]<sup>(29)</sup>.

1914ko ekainaren 5ean, *Diario de Navarra* egunkariak *La Gaceta del Norte* egunkaritik jasotako kronika bat argitaratu zuen. Artikulu bereziki interesgarria zen hura, bertan Melgar kritikari *aditu* frantsesak obraren aldeko kritika egiten duelako. Horrek uxatu egiten du edozein ideia chauvinista, eta inpartzialtasuna eranstean dio kritikari, eta, aldi berean, alderdi teknikoei egiten die so. Horrekin batera, saloi hartan parte hartu zuten espainiar pintore handiak ere aipatzen dira artikuluan.

«[...] Ezin izan dugu saihestu Melgar kritikari ezagunak Javier Ciga Echandi gure herrikide maitearen *Aldeanos Vascos* koadroari eskainitako pasarte [...]»

[...] Javier Cigaren *Aldeanos Vascos* konposizio mirezgarria da, hasiberri batengan ezinezkoak diruditen eta benetako maisu baten lana adierazten duten adorea, segurtasuna eta sendotasuna biltzen dituena. Koadro horrek, zeina nahikoa baita artista bati ospea emateko, ahalbidetzen gaitu huts egiteko beldurrik gabe iragartzeko artistak etorkizun artistiko bikaina izango duela, gai honetan aditu direnen gorespen zintzoenak lortzen dituelarik [...].<sup>(30)</sup>

Azkenik, 1914ko ekainaren 11n, *Diario de Navarra* egunkariak *Elizondoko merkatuaren* argazkia argitaratu zuen lehen orrialdean.

### ***Elizondoko merkatua***

Egunkariak ziotenak gertaeraren garrantziaren berri ematen digu, baina hori alde batera utzita ere *Elizondoko merkatua* Cigaren maisulanetako bat da dudarik gabe.

Koadroa konposizio-erakustaldi bikaina da: figurak hiru multzotan ordenaturik hiru planoen arabera (lehen plano, plano ertaina eta bukaerako plano), konposizio-eskema asimetrikoa, eta eskuinaldeko figuren banaketa zeharria. Baina koadroan protagonista nagusia argi eta itzalen arteko jokoaren tratamendu espaziala da. Velázquezen antzera, argia baliatuz –gradazio ezberdinetako argitasun mailak txandakatuta– eta airetiko perspektiba erabiliz egiazkotasun sinestezinaz adierazten ditu giroa, egiazko espazioa, distantzia eta figuren zein objektuen gorpuztasuna, eta halako espazio

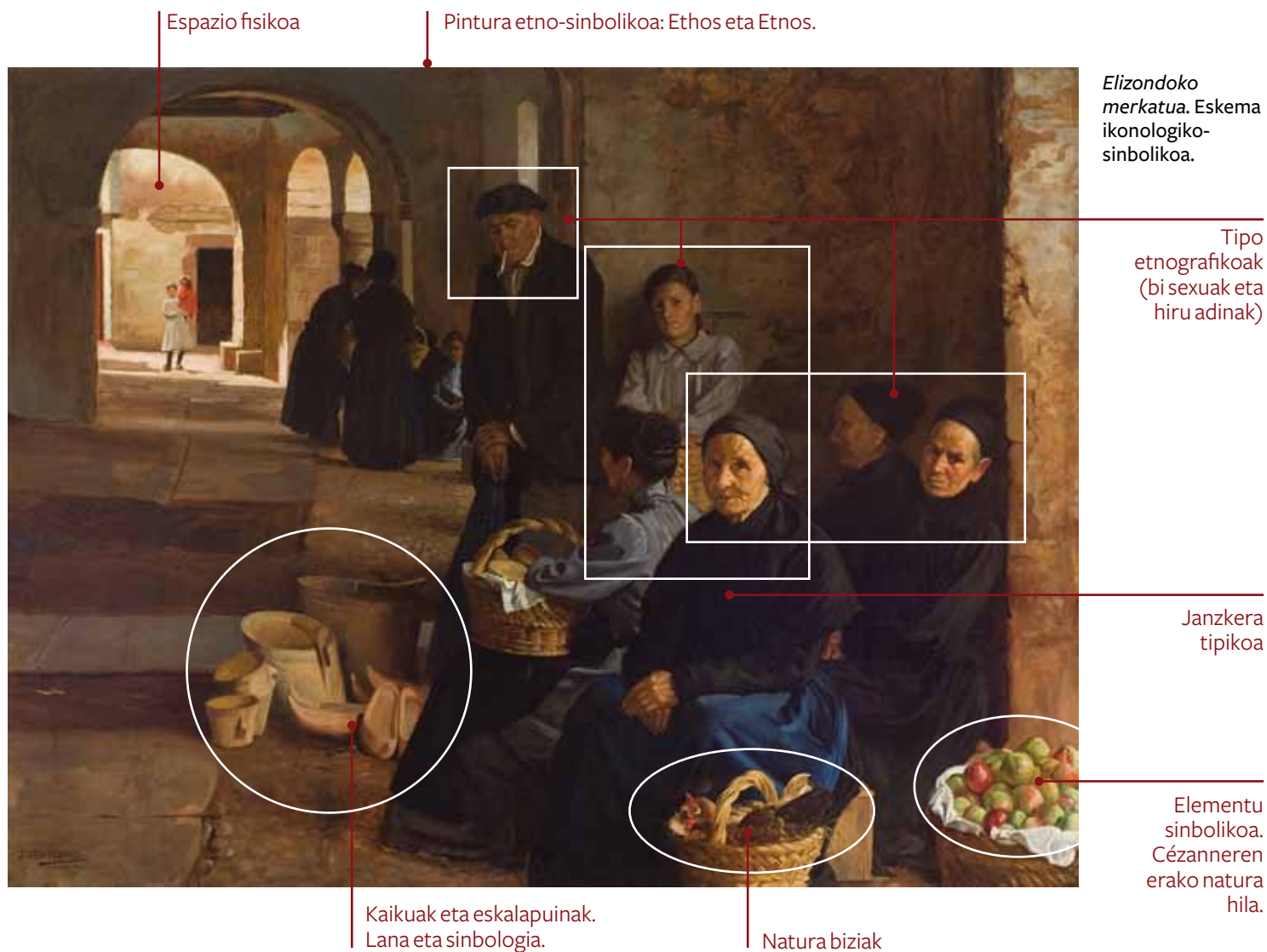
-sentipen bat sortzen du non ibilbide bisual bati ekitea ahalbidetzen baitigu koadroan barna.

Pintoreak bi argi-foku indartsu jarri ditu: bat eskuinaldetik dator, eta zuzenean argizatzen ditu emakume protagonistak, eta bestea hondoan dago kokatuta. Erdian argiak eta itzalak txandakatzen dira, sakontasun-sentipen hori indartuz eta kutxa eszeniko bat sortuz non barreiatu agertzen baitira pertsonaiak eta dagozkien istorioak. Egiazko giroa harrapatu du, halako eran non baitirudi irudikatutako espazioak errealtatean jarraitzen duela, eta koadroko protagonistek ikusleekin partekatzen dutela espazioa. Hainbat perspektiba mota baliatzen ditu, irudizko lerroen bitartez hondora eramaten gaituen perspektiba linealetik hasi, eta hirudimentsiokotasunaren ideia indartzen duen perspektiba atmosferikoan amaitu arte. Perspektibaz bezainbatean lorpen eta erakustaldi horiek guztiak margolariaren lan nagusian ere agertzen dira, *Biderakoa Baztanen* izenekoan. Bestalde, Cigak kontraste-joko trebea baliatzen du lerro horizontalen (nola edo hala zirkulu batean eseritako figurak) eta bertikalen (zutikako figurak) inguruan, egitura ortogonal sortuta. Jarrerak kontrajartzen ditu, jarraipen batean multzokaturik daudela, aurrera begira eta atzea emanda, eta eskema hori errepikatzen du koadroaren erdialdean eta hondoan. Halaber, multzo nagusiko hondoko figura zirriborraturik baino ez dago, modu lauagoan-edo egina, eta hori dela-eta beste baliabide batzuk erabiltzen ditu sakonera-eremua islatzeko.

Koloreetan, neurritasun kromatikoa eta tonuen harmonia dira nagusi, xehetasun txiki batzuetan (sagarrak, hondoko neskatiko txikia) erabilitako gorriaren biziak baino ez hautsiak, eta horrek maisu bihurtzen du Ciga tonu beltzak, okreak, arreak eta grisak islatzeko orduan.

Beste alderdi arras interesgarria da natura hilen egiazkotasuna: sagarrak (Cézanneren eragin garbia dutenak), saskiak, animaliak, *kaikuak* (landa-bizitzari lotutako artisautza baztandarra, non ohikoak baitira bertako produktu tipikoa den gaztanbera egiteko ontziak, hala nola kaikuak, *oporrrak*, etab.), zurezko kalotxak eta *eskaplauinak*... Bai eta natura bizienak ere, non eredia baitira otarrean dauden oiloak, eszena are errealistagoa bilakatzen dutenak. Koadro txikiak dira beste koadro baten barruan, Barrokoan bezala mundu oinarritzokoago batera eramaten gaituzten errealtateak. Cigak askotan margotzen zituen sagarrak, eta eduki sinboliko handia dute





pintorearentzat, lanaren munduari eta lanaren emaitzari lotua; horrez gain, sagarrak oso inportanteak izan dira beti Baztanen ekonomian, eta horren isla dira, adibidez, *sagardantza*, *sagar besta* edota *kirikoketa* bera –sagardoa egite aldera sagarrak zanpatzeko festa–. Izan ere, ugariak ziren Baztan osoan *dolareak* edo sagardoa egiteko prentsak. Kontserbatzen diren zaharrenak Barrokokoak dira, XVII. mendekoak dira.

Zehar-esan sinbolikoak dira, baita ere, pertsonaien bidez islatutako adinak, gizakien hiru adinak alegia: zahartzarora, lehen planoko emakumezkoetan eta pipa duen gizon adinduan adierazia; heldutasuna, atzea emanda dagoen emakumean; eta hartzarora, hormaren

kontra bermatutako neskatilan edo azken planoan agertzen den beste neskatoan. Halaber, bi sexuak agertzen dira irudikaturik, baina emakumezkoak dira nagusi, horiek garrantzi handia baitzuten merkatuen jardunean eta euskal baserrietako eta Baztango baserrietako ekonomiaren egitura matriarkalean (ikusi eskema ikonologiko-sinbolikoa)

Ikonologiaren eta haren esanahiaren interpretazioari dagokionez, obrak irakurketa askotarikoak ditu, haren aberastasunaren eta konplexutasunaren erakusgarri. Ciga ez baita konformatzen aipatu ditugun bertuosismo teknikoekin, eta arreta jartzen du bete-betean bere protagonisten ariman: bizimodu zaileko emakume baserritar

haiek, aurpegieta marrazturik eta begirada etsi eta arduragarrietan islatuta zeramaten errealitate latz hari aurre egiten ziotenak, duin, ikusleekin konektatzen duten pertsonaiak dira, eta beren arima eta funtsaren berri ematen digute. Pertsonaia guztien artetik bat gailentzen da: protagonista (Kattalin ote?), duintasun moral handiaz hornitua, giza kalitate sakon eta zirrargarriaz, agerian utziz haren transzendentzia. Haren aurpegiera magnetismo handikoa da, berezkoa, oso, eta etsipena, eszeptizismoa, malenkonia eta itxaropena adierazten ditu nahasirik. Haren begirada zorrotz eta zuzenak galde egiten digu, eta giza izaeraz hausnartzera bultzatzen gaitu. Beste hainbeste esan dezakegu eskuinean dagoen pertsonaiatz. Hori ere interes handikoa da, nahiz pertsonaia nagusiaren indarrak pixka bat itzaltzen duen.

Obra honetan, Cigak goia jo zuen tipo eta ohituren pinturari dagokionez, hala ezaugarri fisikoak nola psikologikoak adierazita. Tentu handiz hautatzen zituen modeloak, eta bazekien haiengandik hoberena erazten. Horregatik, obra honek ederki gaintitzen du aurreko sailkapena, eta, aztertu dugun bezala, askoz konplexuagoa den genero bati ekiten dio: zehar-esan sinbolikoez hornitutako pintura etnografikoari. Egiten duen azterketa banakakoa eta kolektiboa da, eta *etnos* -hau da, sentipena, hizkuntza, kultura eta tradizioa partekatzen dituen herria- eta *ethos* -espazio fisikoa eta talde-portaera- kontzeptuetara bideratzen gaitu. Halatan, Cigak arraza-tipoak edo tipo etnografikoak islatzen ditu, eta haien banakotasuna jorratzen du, baina, baita ere, arketipo gisara adierazten dutena, betiere haien testuinguru lagun dutela: zer eta *locusa* edo eszenaren egiazko espazioa, jantziak, bizimoduak, natura bizi eta hilak, elementu sinbolikoak, etab. Gauza horiez guztiez gain, koadroa benetako dokumentu soziologiko eta etnografikoa da, erabateko fideltasunez erakusten duena nolakoa zen hamabostean behin arkupeetan eratzen zen merkatua, merkatu hura non etxeoandreak biltzen baitziren beren produktu xumeak saltzera, iragan mendearen hasierako iraupen-ekonomia haren lekuko.

Eszenaren kokaguneaz denaz bezainbatean, 1914an berean sortu zen Akel kronikariak eta Melgar kritikariak zabaldu eta gaur egunera arte errepikatu den okerra: merkatuaren eszena elizako atarian edo klausuro batean kokatzearena. Berez, merkatua Elizondoko Jaime Urrutia kaleko arkupeetan edo gorapean kokaturik dago, hots, garai hartan merkatua egiten zen tokian. Koadroaren bukaerako partean, halaber, eta zorio-

nez, 1993az geroztik pintorearen omenez *Ziga plaza* izenarekin ezagutzen dena agertzen da.

Koadroaren istorioari buruz badakigu, ahozko testigantzen bidez, Parisetik etorri eta Elizondon margotu zuela, eta 1914ko data jarri ziola pintoreak bere eskuz, oinaldean agertzen den eran. Pintoreak berak eraman zuen biribilkatua Parisera, eta modu berean ekarri zuen. Itzultzean, arazoak izan zituen zenbait arazo burokratiko konpondu bitartean: Hendaiako aduanan atxiki zioten koadroa gordailuan, eta ezin izan zuen berreskuratu Gerra Handia amaitu arte.

### **Pariseko etapako beste zenbait obra**

Parisen beste gertaera garrantzitsu bat bizi izan zuen artistak: jatorri juduko Levi arte-merkataria ezagutu zuen -zeina, baita ere, Diego Riveraren arte-merkataria ere izan baitzen-. Hark bere semearen erretratua enkargatu zion. Arras asebetarik eta liluratuta gelditu zen Cigaren lanarekin, eta horren ondorioz hainbat margolan egiteko proposatu zion Espainiako eskualdeei buruz, gai hori oso modan baitzegoen garai hartan. Horren harira, gogora datorkigu 1910ean Huntington-ek Sorollari egin zion enkargua New Yorkeko Hispanic Society-a dekoratzeko. 1914ko gerrak eta Urdepilleta mezenasen diru-porrotak Cigaren etorkizun handiko karrera hondoratu zuten. Bat-batean gelditu zen moztuta Espainian zein nazioartean garatzekoa zuen ibilbidea. Hala ere, garai hartan, Paris eta Baztanen artean, margotu zituen bere koadro hoberenatariko asko, nahiz haietako batzuk desagertu gero. Iraun dutenen artean, erretratuak azpimarratu ditzakegu, hala haien kopuruarengatik nola kalitatearengatik.

1912ko *Autorretratua* maisulanean, Velázquezen antzera egiten du, eta bere burua erretratatu du margotzen ari den bitartean. Bestalde, koadroaren barruko koadroaren baliabide barrokoa erabiltzen du, eta horretarako bere jardun piktorkoa hobekien xedatzen duten obrak hautatzen ditu, bere lanaren programa eta imajinario ikonografiko oso bat eratuta. Beheko aldean, emakumezko biluzki bat ikus daiteke, akademietan egindako lanen isla fidela; badira, baita ere, bi erretratu: ikatz marrazki bat -ezkerraldeko beheko partean- eta -goian- Nicanor Urdepilleta lehengusuari egindako erretratua izan daitekeena; bada, halaber, alderantziz dagoen mihise bat, haren formatu horizontala ikusita paisaia batena dirudiena; eta, azkenik, margotzen ari zen mihisea, bizitik egindako erretratu bat izan daite-



Erruletaren  
konbinazioa:  
konposizio-  
eskema.

keena. Genero-aniztasun hori, hain zuzen, ezaugarri iraunkorra izanen da artistaren pinturan. Autorretratu horretan, baina, ardurarik handiena bere figuran jartzen du, aurpegian, eskuetan eta paletan. Horietan biltzen du argia eta eramaten du arreta pintoreak, bere burua gogobeterik eta energiaz gainezka erakusten duela, pintore izateagatik harro.

Azkenik, *Mademoiselle Yvonne*ren erretratua aipatu behar dugu, Cigaren erretratuetan Manet-en erakoa. Bertan, hondo neutro eta argian beltzez jantzitako emakume gaztearen figura agertzen da, burukoaren orbanaren gorriak bizituta, horrek monokromia hautsi eta koadro osoari indarra ematen baitio. Baliabide horrek, figuraren bere baitan biltze malenkoniatsuak eta pintzelkada zabal, solte eta ongi enpastatuak erakusten dute obran agerikoa dela eragin inpresionista.

Parisen eta Maneten eragina Cigarengan agerikoak dira, baita ere, *Naneten*: erretratu zoragarri horretan, haurraren gorputza alde batera itzulia dago, eta burua, aurrera begira. Haurraren begi handiak nabarmentzen dira, aurpegiari xarma, naturaltasun eta fintasun handiak emanez. Aurpegia marraztean baliatutako zorrotasunaren aldean, oso bestelakoa da jantzien tratamendua: horiek arras inpresionistak dira, orban zuri, gris eta urdinez eginak, formak itxuragabetzen dituzten espatulaz emandako pintzelkada aske eta enpastatuen bidez.

Mugimendua agerikoa da neskatoaren gorputz biratuan zein ikusleengana zuzendua den buruan. Mugimendu-irudipen hori soinekoaren izurren tratamendu originalak areagotzen du. Horrek guztiak erakargarria bilakatzeko du erretratua, freskoa eta naturala.

Eta honen beste lan garrantzitsu bat *Castillo biolin-jotzailea* erretratu bikaina da. Eugenio de Castillo y Mezquida biolin-jotzaile birtuosoaren erretratua da. Horrek, gaztetan, Sarasate legatuaren sari bat lortu zuen kontserbatorioan, 1.500 pezetakoa. Cigaren adiskidea izan zen, biak Parisen kointziditu zirelarik. Erretratua profesionala da, eta erretratatuaren lanbidea nabarmentzea du xede. Hondo ilunean zutik, hiru laurdeneko planoan, gorputza alde batera biratuta, aurrera egiten du so, ikusleengana, aurpegi arras argizatuak arreta erakartzen duela; eskuineko besoaren pean biolinari eusten dio, eta hatzen artean arkuak dauka. Erretratuaren goia jotzen duen lanean, bat egiten dute duintasunak eta musikari handiaren karakterizazio psikologikoak. Arreta aurpegian eta begiradan dago jarrita, musikariaren adimen handiaren eta biolina jotzen duen birtuosismoaren erakusle. Margolan bikain honetan, eskutik doaz XIX. mendeko erromantizismo-osteko erretratu hispanikoen zorrotasuna eta pertsonaiaren dotorezia. Estilistikoki, pintura frantsesari oso loturik dago, Carolus Duran, Fantin-Latour eta, batez ere, Maneten pinturarekin.

*Nicanor Urdanpilletaren* erretratuak Parisen bizikide izan zuen mezenas, lehengusu eta adiskidearen berri ematen digu. Eskaintzan txera eta hurbiltasuna daude jasota: “Nicanor lehengusu maiteari”. Erretratu bikaina da, erromantizismo berantiarreko erara egina: hondoa neutroa da, iluna, eta bertan ikus daiteke bustoa pitin bat bat alderatuta baina aurpegia aurrera begira duela, biziki argizatua. Argi eta itzalen jokoak bolumentan ematen diote aurpegiari haren tolesak, erliebeak eta hutsuneak nabarmenduta. Halaber, itzalen bidez iradokituta daude hala bizarra nola pertsonaia bereizten duten beste zenbait xehetasun. Argi-iluneko ariketa bikain horrek errealismoa ematen dio erretratuari. Begirada sarkorra gailentzen da, ikusleei eragiten diena, halako eran non bultzatzen baititu arteak eta bizimodu erosoa maitezituen pertsonaia diletante haren barrunbe oparora, mende hasierako Parisen benetako *bon vivant* bat izandako haren baitara, Cigari hala Madrilen nola Parisen bereganatu zuen prestakuntza egokia ahalbidetu zion gizonaren bihotzera.

*Eugenio Gortari Polit jaunaren erretratuak*, 1914an datatu eta Parisen kokatua denak, figura, zutik, alde batera eginda dauka hiru laurdeneko planoan, begirada ikusleengana zuzentzen duela. Pertsonaia akatsik gabeko trajez jantzita dagoela, argi-contrasteak jokatzen ditu artistak: hondoaren eta trajearen beltza alkandoraren lepo eta eskumutur zurien zein aurpegiaren eta eskuairen zuzeneko argiztapenaren kontra. Figura natural-natural gailentzen da maisutasun handiz ñabartutako tonu beltzetan barna. Zigarro ahokodunari eusten dio, figura bakandu egiten duen dotorezia-ukitu bat erantsiz.

*Diplomazialari baten erretratuak*, aurrez aurreko bustoa da, non tonu okreak gailentzen baitira bai hondoan bai trajean, papar-hegaleko orban gorriak biziagotuak. Ez dakigu nor den pertsonaia, baina diplomazialaria zela jakiteak zertxobait esaten digu Cigaren Pariseko bezeroen gizarte-mailaz. Erretratu horiek guztiek bereizgarri dituzte dotorezia, fintasun formalak eta ezauzgarri psikologikoen hautematea. Horrek guztiak bultzatzen gaitu Cigak genero horretan lortutako bikaitasuna aitortzera.

*Erruletaren konbinazioa* olio-pintura Cigak egindako biluzki bakarra da, aparte utzita 1912tik 1914ra bitarteko etapan Parisen egindako marrazkiak eta bustoak. Pariseko askatasuna profitatu zuen biluzkia sortzeko, jakitun sorlekuan –hain txokozale eta kontserbadore zen Iruñean– egitekotan arazoak izango zituela, gero haren



Madame Camere espainiar erara jantzia (1912–1914).

ikasle Briñolek izan zituen bezala 1926an, edo Gustavo de Maeztuk bezala, 1915ean, Bilbon.

Biluzkian, Velázquez eta Goyaren tradizioari eusten dio Cigak. Eta Maneten *Olimpiarena* baino erotismo neurritsuagoa eta apalagoa baliatzen badu ere, Manekin bat egiten du egiazkotasunean, eta, are, errealismoa era biziagoan islatzen du. Modeloa *Madame Camere* izango zen agian, Pariseko bere adiskide minenaren emaztea, horren erretratu batzuk-batzuk egin baitzuten. Trazu zehatz eta indartsuez egina, margolanak anatomiaren tratamendu perfektua islatzen du: haragi hanpatu-irmoen zuritasun nakar-itxurakoa, akabera eta modelatu finak, eta gorputzaren elongazio agerikoa, dotoreago bilakatzen duena. Azalaren irudikapen perfek-



tua lortzen du, jada aipatua dugun Bouguerau margolari frantsesaren erara, eta horretarako azalaren distirak ña-bartzen ditu, azalaren gardentasun-itxura areagotuta azpiko argitasuna igarotzen uzten duten pintzelkada fin eta lausoduren bidez. Argi-joko fina baliatzen du, biribilguneak nabarmendu eta sentsualtasuna, leuntasuna eta haragikoitasuna areagotzen dituenak. Kolore-sorta harmoniatsuak kontraste egiten du dibanaren eta kuxinaren arabeskoarekin, mahai-tapizaren berdearekin eta hondoko gortinaren urdin biziarekin, eta horrek guztiak modernotasuna eransten dio obrari. Azkenik, aipatze-koa da Cigaren originaltasuna, modelo kokatzen baitu ezohikoa den jarduera batean: erruletaren jokoan, non protagonista kontzentraturik baitago, bere baitan bilduta.

Biluzkia genero klasikoa dugu, aurrekari ugariakoa. Cigaren biluzkiaren kasuan, ezinbesteko erreferentziak dira Tiziano, Rubens, Velázquez, Goya, Courbet, Ingres eta XIX. mendeko pintore akademiko ugariak. Aurrekari hurbila Maneten *Olimpia* dauka Cigak. Hori lehenagoko erreferentzietatik gehien aldentzen duena da biluzkia ez dela mitologikoa, ez dela Venus maitasunaren jainkosaren irudikapena, baizik eta haragi-hezurrezko pertsona baten biluzia.

Pariseko etaparen bukaeran, Cigak Iruñeko Euskal Zentrarako formatu handiko bost obra margotu zituen. Hain miretsia zuen Navarro Villosladaren *Amaya o los vascos en el siglo VIII* (euskaraz, *Amaia edo euskaldunak VIII. mendean*) izeneko lanean oinarritu zituen, eta haietan historia eta kostunbrismoa nahasten ditu euskal etniaren gorespina eginik. Haietan orduko irizpide estetiko eta ideologikoei heltzen dienez, programa ikonografiko eta ikonologiko bat osatzen dute. Obra horien gaiak arras diferenteak badira ere, Parisen margotu zituen, eta horrek frogatzen du Ciga arras moldakorra zela, eta gai izan zela Parisen margotzeko halako obra etnografiko eta *etno-sinbolikoak* –Pariseko errealitatetik hain urrun zeudenak–. Agerian dago ere margolariak ez zuela inoiz ebaki bere lurrari eta herrikideei lotzen zuen zillbor-hestea, eta buruz margotzen zuela, Garnelo maisuak erakutsitakoa baliatuta<sup>(31)</sup>.

### **Ohiz kanpoko generoa Cigaren pinturan, Pariseko etapan: *kastizismoa***

Ciga Parisera joan zenean, oraindik bizirik zirauen hegoaldeko exotismoa eta xarma bilatzen zituen joerak. Ekialdeko gauzek liluramendua piztu zuten idazle eta



*Emakume buhamea: konposizio-eskema.*

margolariengan, batez ere, frantses eta ingelesengan, eta ekialdearen bertsio hurbilenak Afrikako iparralde eta Espainiako hegoaldea zituen kokaleku. XIX. mendeaz geroztik, ugariak izan ziren liluramendu horrek harrapatu zituen idazleak –hala nola Théophile Gautier, Victor Hugo, Lamartine eta Gustave Flaubert– eta pintoreak –Delacroix, Manet, Durand, Fantin Latour eta Renoir kasu–. XX. mendearen hasieran, Matissek interes hori berpiztu zuen, Andaluziara 1910ean egindako bidaiarekin. Antzeko lilura sentitu zuen Irving amerikarrak –Alhambrarekiko bere jaidurarekin– eta britainiar askok ere (negozio-gizonak, bildumazaleak, idazleak eta artistak), adibidez, Williams, Ford, Mark, Roberts eta Lewis-ek.



Arrantzan,  
Senan.

Gure margolariak ere joera horren lilura sentitu zuen, eta orduan merkatu piktorikoan modan zegoenari lotu zitzaion aldi berean. Hura margolariaren euskal pintura etnografikotik urrun zegoen, baina Cigak bere moldakortasun handia erakutsi zuen beste behin ere, eta jakin izan zuen bere pinturaren funtsa zen ohituren irudikapenarekin asmatzen, kasu honetan kastizismo hispanikoaren eta kostunbrismo andaluziarraren esparruan: xal, haizemaile eta mantelinen margoak, beste inork baino hobeki Iturrinok margotu zituenak. Haren eragina agerikoa da Cigarengan, eta baliteke ere bi pintoreak adiskide izatea.

Genero honetan, Cigaren lau margolan aipa ditzakegu. Lehenik eta behin, *Majak* garaiko kastizismo tipikoaren adierazle da: kolore alaiak, hala zetazko zein bestelako xaletan, argi- eta kolore-leherketarako estakuru. Exotismoak eta alaitasunak bat egiten dute protagonisten irribarre zabal eta urtsuetan (figura nagusia pintorearen estudio-apartamentuko atezainaren alaba zen<sup>(32)</sup>).

Bestalde, *Madame Camere espainiar erara jantzia* erretratu bertikala dugu. Hondo menditsu eta hodeitsuaren aurrean emakume baten luzera osoko figura ageri da, oso jarrera ozarrear: arrosa bat darama ilean, eta xal ikusgarri bat dauka, non Cigak atsegin hartzen baitu preziosismoari emana.

Genero honen hirugarren adibidea *Emakume ijitoa eta gitarra-jotzailea* aurkitu berria dugu. Horrek era-

bat ezezagun genuen Ciga bat erakusten digu. Romero de Torres bat izango balitz bezala, emakume ijitoez, gitarristez eta flamenko-kantari zein -dantzarietz betetako andaluziar munduaren berezia hautematen du. Xalaren eta haizemailearen xehetasunen aldean, badira beste gauza batzuk zirriborro gisara emanak, pintzelkada solte eta askeaz. Aurpegia haizemailearen atzean ezkutatzan duen ijito emaztekiaren lilurak, begirada xarmagarria erakustearekin batera, egiantzekoagoa eta erakarriagoa bilakatzen du eszena.

Originaltasun handiko obra da *Emakume buhamearena*, zeinak piramide erako eskema bati heltzen baitio. Hondo neutroa dela, irisazio gris eta lur-kolorekoekin, emakumezko baten figura dago, oihal zuri batek estaltzen duen eserleku batean ezarrita. Oihalaren arropajeak efektu bolumetriko interesgarriak eragiten ditu, bertan argi eta itzalen arteko joko bikaina eta hainbat tonu-ñabardura ikusten direla. Kolore-eskala oso harmoniatsua da, eta oinarri du txanbra gorri estanpatuaren eta figura biltzen duen kanpoko mantu urdin ilunaren arteko kontrastea. Hori guztia, figurak lepotik eta burutik zintzilik daramatzan ohiko alezko buhame-apaingarriek edertuta. Karakterizazio perfektua da. Baliteke koadroa Parisen margotua izatea, eta, ahozko testigantzei esker, badakigu Rosario Pino mende hasierako aktore ezaguna izan daitekeela. Horrek bere konpainia zuen, Emilio Thuillier-rekin partekatua, eta lehiatu egiten zen orduko aktorerik hoberenekin, hala nola María Guerrero eta Margarita Xirgú-rekin. Xirgú hainbat bidaia egin zituen Parisera 1912 eta 1914 artean, eta Gabrielle Réjane aktore paristar ezagunaren lagun egin zen. Parisekiko lilura adierazi zuen, eta bere antzerki-muntaia batzuetarako Emilio Thuillier eta Rosario Pino eraman omen zituen hara. Orduan ezagutuko zuen Cigak Rosario Pino, eta segur aski, margolan hori egiteko aktoreak garai hartan antzeztu ziren obretako baten jantziak zeramatzan. Izan ere, orduan, kastizismoa modan zegoen Parisen.

### **Ciga berritzaileena: paristar paisaiak**

Cigak Parisen bizi izan zen bitartean indarrean zeuden molde eta teknika inpresionista eta postinpresionistak baliatu zituen, eta horren erakusgarri dira aire zabalean *tableautin* edo ohol txikien gainean margotutako Pariseko paisaiak. Gehienbat, oholaren atzealdean jaso bezala teknikoki *zero bikoitza* gisa (OO) ezagututako oholak erabiltzen zituen, 10 x 15 cm-koak (horizontalak) edo 15 x 10

cm-koak (bertikalak). Handixeagoak ziren zigarro pueren kaxen hondoko oholak, noiz edo noiz erabili zituenak. Koloreak aplikatzeko orduan, pintzelkada askeak erabiltzen ditu, solteak, oso enpastatuak, eta batzuetan hautsiak. Espatula eta pintzel lodiak baliatzen ditu kolore orbanetan, eta beste eragin batzuk ere bereganatzen ditu, Cézanneren konstruktibismoa kasu, Cigak Baztango baserrietan eta natura hilen geometrismoan baliatua.

Naturari atxiki eta harekin bat egiteko jarrera hartuta, su eta gar ekin zion Cigak *en plein air* –aire zabaLEAN– margotzeari, oso ohikoa baitzen orduan Parisen hala aritzea; Cigak, gero, ez zion inoiz utzi hala pintatzeari. Naturarekiko lotura hori esperimentazio gisa baliatu zuen inpresionismoaren eta postinpresionismoaren berrikuntzei heltzeko. Horiek berdin erabili zituen Pariseko paisaietan zein Baztangoetan: argiarekin jolasten zen, egurats lainotsuekin, argi iragaziekin eta ordu ezberdinetako argiztapenekin (egunsentia, eguzki beteko eguna, arratsa, iluntzea)<sup>(33)</sup>.

Parisen margotu zituen paisaia gehienek ezazgarri komunak dituzte, adibidez, hiriari xarma berezia ematen dion eta bertako bereizgarri den argitasunaren tratamendu bikaina. Argi iragazia da, kasu askotan egunsentikoa, grisaxka, iradokitzailea, lanbrotsua, arkitekturak bildu eta lausotzen dituen efektua eragiten duena, haiei aura berezi bat erantsita. Izan ere, irudikatutako objektuak eraldatzen dituzten egurats-efektuen irudikapena zen, *Sena ibaiertzean* edo *Notre Dame* obretan ikus dezakegun eran. *Montmartre* margolanen, hiri-paisaiaren ikusmira sintetiko eta minimalista erakusten digu, oso trazu gutxi eta oso enpastatuekin egin, eta horrek modernotasuna ematen dio. *Arrantzan*, *Senan* lanean, aipagarria da pertsonaiak zirriborraturik baino ez daudela, bai eta argiaren eta haren aldakortasunaren tratamendua ere, orban urdin-grisaxka handi bat bezala irudikatutako uretan islatzen denean. *Pariseko kale bat* delakoan, arkitekturak eta zuhaitzek zedarritzen dute espazioa, perspektiba interesgarri bat sortzen dutela kolore-orbanak baliatuta. Hala landare-elementuak nola oinez doan neskatila elementu anekdotikoak dira, ideia orokorrari laguntzen diotenak, ideia hori zeina oso pintzelkada gutxi eta oso enpastatuekin baita egin. Oso interesgarria da margotutako arkitekturek islatzen duten argi eta itzalen jokoak. Joko piktoriko-arkitektoniko horrek aukera ematen dio Cigari espazio sinesgarri bat erakitzeke Montmartre bere txoko maitean, halakoa non



*Le Moulin de la Galette.*



arkitektura funtsezkoa bilakatzen baita, hiri-espazioa taxutzen duena; gizatiartua izanagatik ere berezko funtsa duen espazio bat, eta bertan dirauen bizitza gogora dakarren esparru iradokitzailea dena.

Cigak, lehenago Monet, Sisley edo Pissarro inpresionistek egin zuten bezala, bere margolanen protagonista eta esperimintazio-lantegi bihurtu zuen Sena ibaia, uraren mugimendu etengabea egurats-aldaketek duten isla irudikatze aldera: lausogune bat non ura, zerrua eta eguratsa nahasten diren lanbroan eta objektuak eraldatzen dituen argian. Horrek aukera eman zion Cigari pintzelkada kartsua, puskatua, hautsia, keinuzkoa erabiltzeko, bestelako konposizioetan pentsaezina. Esan dezakegu Ciga liluratu zutela etengabeko jarioan ari denaren iheskortasunak eta iragankortasunak. Cigak modernoa dela erakusten digu, hala inpresionismoaren nola postinpresionismoaren garaikide. Manetek “uraren Rafael” deitu zuen Monet, eta Monet hala mintzo zen: “Nahiko nuke uraren aurrean egon beti...”. Azkenik, Zolak hau esan zuen margolari horri buruz: “Ura behar gabeko gardentasunik gabe, isla engainagarririk gabe, margotzen dakiten margolari gutxi horietako bat da...”. Testu horiek agerian uzten dute Sena ibaiak izan zuen garrantzia. Cigak, Monet bezala, bizirik dirudien ura margotu zuen, ur egiazkoa, sinesgarri erabat.

Zalantzarik gabe, Pariseko paisaietan *Senan* gauez delakoa gailentzen da. Bertan, pintzelkada hautsiak eta koloreen erabilera bortitzak –orban hori, laranja eta gorrien bidez gauzatuak– oso Ciga berritzaile bat erakusten digute, kasu honetan fauvismotik oso hurbil ari zen kolore-paletari, keinuari eta pintura-geruzaren aplikazioari dagokienez; baita ere figuraziotik aldentzen delako –abstrakzioaren mugaraino iritsita–. Hori harrigarria eta ausarta da Cigarengan: ez zuen bide horretatik jarraitu, baina erakutsi zigun ikusmolde irekikoa zela eta ikeritzeko gogoia zuela proposamen estetiko berriei buruz.

Cigaren Pariseko paisaia izugarri aberastu dute berriki agertu diren lau ohol txikik, zeinek osatu egiten baitute haren ekarpenik originaletako bat den pinturaz-sorta hau. *Bois de Boulogne* eta *Le Moulin de la Galette* izenekoekin batera, *Ontziak Senan* margolana dugu, paristar irudi zoragarria, non, beste behin ere, argiak ibaiko uretan eragiten duen isla inpresionismo hoberenatariko baten adibidea baita. Iheskortasuna hautematea, zeregin gogor hori hartu zuen lantegi Cigak gogotik eta atsegin handiz, eta hori da haren lan piktorikoaren alderdik ederren eta originalena.

*Bois de Boulogne* margoa pintura inpresionista hoberenaren irakaspen betea da, aipatu ditugun ezaugarriak biltzen dituena. Oso formatu txikian –10 x 15 cm–ko oholean, horrek atzealdean *zero bikoitza* izena duelarik, obra handia egin zuen keinuzko trazua, enpastatu ugariak eta kolore biziez, non berdeak, marroiak, urdin kobaltoa eta gorriak gailentzen diren. Eszena parke batean kokatzen da, eta bertan inudeek korrika eta jolasean ari diren haurrak zaintzen dituzte. Aldi berean, oinezko batzuk paseatzen ari dira. Margolan zoragarria da, berez-kotasunez, mugimenduz eta naturaltasunez betea.

Baina formatu txikiko *Egusentia Senan* margolanak ideiarekin bat emango digu apika izen bereko formatu handiko koadro bat izan behar lukeenari buruz, hau da, ahozko testigantzenegatik baino ezagutzen ez dugun margolanaz. Obra horretan jaso zuen Cigak inpresionismo frantses hobereana. Irteten ari den eguzkiaren izpien eraginez, pintoreak goiztirian zein arrastirian hain maite zituen zerrenda gorrixka horiek eratzten dira. Hodei-zeru argitsuko orban laranja horiek kolore berean tindatutako uretan islatzen dira unearen iheskortasuna hautemanez eguratsarekin batera protagonista den argiaren eraginez lausotzen den inpresioan. Hori argitzeko, hona Moneten gogoeta bat: “Beste pintoreek margotzen dute [...] zubia, etxea, txalupa, eta fini, amaitu dute [...]; nik zubia, etxea eta txalupa inguratzen dituen eguratsa margotu nahi dut, haien inguruko giroren edertasuna, eta hori ezinezkoa baino ez da”. Harritzko objektuak, zubia kasu, eraldatu egiten dira lauso agertzen direnean, eta efektu erakargarriak dituzte uretako islan.

Azkenik, esan behar dugu badirela, Cigaren Pariseko etaparen inguruan, ezezagun diren gauza asko, eta hutsune handiak ikerkuntzan. Ez dakigu zer-nolako harremanak izan zituen azpiegitura artistikoarekin, hau da, komitente –salbu Levi juduari dagokion kasuan–, arte-merkatari –Durand-Ruel eta beste zenbait– edota garai hartako galeria nagusiekin –Sylberberg, Georges Petit, Pariseko Pintura eta Eskultura Nazioarteko Sozietatea, Boussod et Valadon eta enparauekin–, kontuan hartuta, betiere, ikerlarien arabera 130 galeriatik gora zituela Parisek orduan. Ez dugu ezagutzen, ezta ere, etapa hartan galdutako koadroen zerrenda. Hori bai, orain arte iraun duten argazkiei lotzen bagatzaizkie, esan daiteke kalitate handiko margolanak zirela. Horien artean aipagarri ditugu tamaina handiko mihise bertikal batzuk, hala nola *Madame Camere* eta *Nanet alaba, Madame Camere espainiar* erara jantzia eta beste zenbait, non haien ba-



lio handiari buruzko ahozko testigantzak baino ez baitugun, adibidez, tamaina handiko *Egunguentia Senan* margolan horizontala. Horri buruz badakigu jo eta su lan egin izan zuela hartan, goizeko bostetan altxatzen zela ohetik Pariseko egunguentiaren argi berezia hautemateko, eta horren lekukoa da hizpide izan dugun izen bereko formatu txikiko ohola.

Katalogo hau bukatzen ari ginela, zorioneko aurkikuntza gertatu da, *Granadarraren erretratu*arena. Cigari buruzko liburuan katalogatu nuen hori –Cigak berak gorde izan zuen koadroaren argazkia oinarri hartuta– 101. zenbakiarekin, Parisen margotu zituen erretratu hoberenatariko bat delakoan. Cigaren adiskide handia eta, hura ere, pintore bikaina izan zen José Pérez Ortiz granadarraren erretratu da. Obra horrekin, joera tenebristako erromantizismo-osteko erretratugintzaren eraginetik aldentzen da Ciga, eta erretratu modernoagoa egiten du: argitasun handiagokoa, preziosista xehetasunetan, psikologiaren hautemailea eta erretratatuaren lanbidea gogora dakarrena, hots, biografia margotu bat.

Haren garai hoberena izandako hartan egindakoen artean, zenbat koadro gelditu ziren sakabanaturik, leku ezezagunetan, edo betiko galduta akaso.

Esan dezakegu Parisetik ezustean itzuli behar izan zuela, gerrak eraginda, baina itzultzea ez zitzaion, benetan, traumatiko egin, Cigak ongi baitzekien Parisko egonaldia ez zela betirako. Esan dezakegu pozik itzuli zela bere txokora, eta hainbeste maitate zuen bere kulturara, Larrambeberak 1962an ongi esaten zuen bezala:

“Javier, batez ere, bere lurraren adiskide ona izan zen, nafar leinuaren zale aparta, hainbestearino non ospari bizkarra eman baitzion bere txokoan gelditu eta bertan bizi eta hiltzeko, nahi zuen bezala, hurbilekoen artean, begiak blaiturik Baztango berdetasunean, Pirinioetako lanbroetan, edo Iruña zaharraren argi grisaxkan, Katedralaren bidean bere espiritua berotzen zuen bitartean, Esklaboen Arrosarioa gogoan zerabilela”<sup>(34)</sup>.

Berriro ere, tradizioak eta kosmopolitismoak talka egin zuten, baina Cigaren kasuan, berezkoa zuen baikortasuna eta bere konpromiso argia –bizitzarekin eta ideiekin– baliatu zituen gatazka gainditzeko.

### **Azken hitz gisara**

Gerrek gure pintorearen ibilbide piktorikoa moztu zuten. Lehen Mundu Gerrak bat-batean eten zuten haren nazioarteko prestakuntza, noiz eta une hoberenean zegoela<sup>(35)</sup>. Gerra Zibilak eta ondoko diktadurak haren sormen-prozesua suntsitu zuten, haren gainbehera eraginez bizitzan zein pinturan. Hala ere, Cigaren obrak badu dimensio ONTOLOGIKO bat, bertan, batez ere, IZATEAREN taupadak igartzen baitira, figuren eta objektuen irudikapen hutsetik harago, esentziara heltzeko, egiara, alegia. Ci-

garen obran, itxura xumearen atzean, haragoko beste mundu bat dago, oso aberatsa kontzeptuen ikuspegitik. Izateak eratzen eta blaitzen du haren obra, eta izaera existentzialista ematen dio, halako eran non bultzatzen baikaitu haren pintura ERREALISMO TRANSZENDENTE edo METAFISIKOTzat jotzera, hitz horien esanahi literalari eutsita. Beste ezer baino gehiago, Javier Ciga ESENTZIA ETA EGIEN PINTOREA IZAN ZEN, BERE GARAIKO ARIMAREN ETA GIZARTEAREN INTERPRETEA.

**Pello Fernández Oyaregui**

Javier Cigaren  
brontzezko bustoa,  
Alberto Orella  
Unzuék egina.



## OHARRAK

1. ALEGRÍA GOÑI, C., 1992, 21-22. or. Pintorearen prestakuntzari buruzko datu hauek haren biografoak bildu zituen aipatutako obran. Sarreran esan bezala, C. Alegría Goñiren liburuaren aipamenak maiz agertuko dira hemen, haren garrantziagatik: izan ere, pintorearen bizitza eta obra bere osotasunean aztertzen ditu, 348 obrak osatutako lehen katalogoa era erantsita.
2. Ibidem, 22. or.
3. FERNÁNDEZ OYAREGUI, P., 2012, 135. or. Monografia hori pintoreari buruz argitara emandako azkena da. Cigaren obra berrinterpretatu, eta osorik aztertzen du, haren esanahia ere eguneratzen duela, eta berekin dakar ikerketa-lan sakona katalogoa osatzean. *Ciga eta Paris* lan honi ekiteko, lan hori hartu dut oinarri neurri handian, lan orokorragoa baita, eta egun pintoreari buruz dakigun guztia biltzen duelako. Erakusketa honekin eta *Ciga eta Paris* horren katalogoarekin, sakondu egin dugu etapa horretan, eta, batez ere, azaldu nahi izan dugu zer-nolako eragina izan zuen Parisek –bere kosmopolitismoarekin eta azpiegitura artistiko aberatsarekin– hala Cigaren prestakuntzan nola haren pinturaren bilakaeran. Horregatik guztiagatik, maiz joko dugu *Javier Ciga, pintor de esencias y verdades* izeneko monografia horretara, kontsultako ikerketa-lana baita.
4. MARTINENA, J. M. MENDAUR, 1973, 142. or. Egilearen aita Cigaren adiskidea zen. Hori dela medio J. M. Martinena Mendaurek egileak, bere obran, bihotzetiko analisia egin zuen Cigaren bizitzari eta obrari buruz, erdibidean arte-kritikaren eta literatur ariketaren artean: pintoreari dion miresmena abiagune harturik lirismo eta zirrara handiez idatzi zuen, haren obra gogora ekarri. Pintoreari buruz idatzi diren testu ederrenetarikoa bat da.
5. FERNÁNDEZ OYAREGUI, P., 2012, 337-355. or. Pintorearen konpromiso politikoari, espetxeratzeari eta auziperatzeari eta horren guztiaren ondorioei buruzko kapitulua.
6. *Diario de Navarra*, 1911ko urriaren 18a, 3. or. Aipamena gizarte-albisteen sailean jaso zuten, bidaien atalean.
7. *El Pensamiento Navarro*, 1912ko uztailaren 7a, 2. or.: hor esaten da Cigak Europan barna egindako bidaia amaitu eta Iruñera itzuli zela.
8. FERNÁNDEZ OYAREGUI, P., 2012, 340-341. or. J. Cigaren gutuna Buenos Airesen bizi zen J. Pueyo adiskideari, 1918an.
9. BARÓN, B., *Diario de Navarra*, 1950eko abuztuaren 6a, 8. or. Handik urtebetera egingo zioten omenaldiaren kariatara, Baldomero Barón kritikariak elkarrizketa egin zion, eta bertan, modu atsegin eta lasai batean, artistaren bizitza eta ibilbide artistikoa gainbegiratu zituen. Elkarrizketan, Pariseko egonaldiaz mintzo zen, bai eta Saloi Nagusian sartu zenekoaz. Oso interesgarria da, Cigari buruz Cigak berak emandako ikuspegia baita.
10. MANTEROLA, P., eta PAREDES, C., 1991, 9-10. or.
11. ARTETA, V., eta ZUBIAUR, F. J., 1997, 334. or. Idazlan honetan oso modu interesgarria berregiten da zer izan zen artista haien artean Pariseko toki haietan ibiltzea eta nolakoa izan zen haien bizitza.
12. Ibidem, 333. or.
13. LAGARDE, P., *Vie et histoire du XVIIIe arrondissement*, Editions Hervas, Paris, 1988. Ezinbesteko lana jakiteko nolakoa zen Montmartre auzoa mendearen hasieran.
14. REYERO HERMOSILLA, C., “Pintores españoles del siglo XIX en la Escuela de Bellas Artes de París: entre el aprendizaje cosmopolita y el mérito curricular”, in *Academia* aldizkaria, 72. zk., 378-395. or., 1991. Ezinbestekoa da artikulu hau irakurtzea, nahi badira ezagutu Parisera joaten ziren margolarien gora egiteko eta haien curriculumak osatzeko mekanismoak.
15. REWALD, J., 1956, 271-275. or. (1982ko itzulpena: 211-217. or.)
16. Ibidem, 214. or.: “La peinture á l'huile est très difficile. Mais c'est bien plus beau que la peinture á l'eau”. Hori zen leloa jatorrizkoan.
17. URRICELQUI PACHO, I. J., *La recuperación de un pintor navarro: Inocencio García Asarta (1861-1921)*, Iruña (egileak eta Nafarroako Gobernuak batera argitaratuta), 2002, 82-88. or. Iritzi orokor interesgarriak Pariseko Julian akademiako ikasketei buruz.
18. Artista Frantsesen 1914ko Udaberriko Saloiaren katalogoa. Erreferentzia zk.: 472.
19. BÉNÉZIT, E., 1966, 510. or. Hiztegi hau munduko funtsezkoenetako bat da, eta artista garrantzitsuenen biografiak biltzen ditu.
20. GONZÁLEZ DE DURANA, J., *Adolfo Guiard*, Bilbo, Bilboko Arte Ederretako Museoa, 1984. 25-35. or. Funtsezko argitalpena euskal margolariek Parisen bizitako bilakaera ulertzeko. Arreta berezia jartzen du Adolfo Guiardengan, hori jo baitezakegu lehen artista modernotzat.
21. GONZÁLEZ, C., eta MARTÍ, M., 1987, 22. or.
22. REYERO, C., 1993, 15-50. or. Oso obra interesgarria da aztertzeke Pariseko XIX. mendeko erakustokiak eta bertan margolari espainiarrek jokatu zuten rola. CROW, T., 1987.
23. *Diario de Navarra*, 1914ko ekainaren 5a. *La Gaceta del Norte* egunkaririk jasotako kronika. Melgarrek sinatutako kritika.
24. HUYSMANS, J. K., *El arte moderno. Algunos*, Tecnos Alianza argitaletxea, Madril, 2002, 73. or.
25. MARTINENA, J. M. MENDAUR, 1973, 121. or.
26. URRICELQUI PACHO, I. J., 2009, 307. or. Kontsultako liburu ezin hobea 1873. eta 1940. urteen arteko pintura aztertzeke. Azterketa berezia egiten du Cigari buruz. URRICELQUI PACHO, I. J., 2002, 90. or.
27. KAPEROTXIPI, M. F., 1954. Kaperotxipik azterlan interesgarria osatu du, atsegina eta pasadizo eta iruzkin ugari tartekaturik dituena. Ciga aipatzen du hainbatetan: 84-86 or., 245. or., 290. or. eta 292. or. Cigak Parisen bereganatutako ohoreen berri ematen du, eta haren irakasle-lanari buruz hitz egiten du. Hark ikasle izandakoak ere aipatzen ditu maiz. 225. orrialdean, *Intimidación* obraren kopia jasotzen du.
28. “Navarra en París. Triunfo de un pintor”, in *Diario de Navarra*, 1914ko apirilaren 9a.
29. AKEL, “Javier Ciga en París”, in *Diario de Navarra*, 1914ko apirilaren 23a (lehen orrialdean).
30. *Diario de Navarra*, 1914ko ekainaren 5a. *La Gaceta del Norte* egunkaririk jasotako kronika. Melgarrek sinatutako kritika.
31. GARNELO Y ALDA, J., 1914 eta 2002.
32. ARTETA, V., eta ZUBIAUR, F. J., 1997, 340. or.
33. Ibidem, 340. or.
34. *El Pensamiento Navarro*, 1962ko martxoaren 25a.
35. LLANO GOROSTIZA, M., 1965, 61-66. eta 114. or. “Vascos en París” (7. kapitulua). Oso interesgarria da interrelazioak ezartzen dituelako Parisen ikasi zuten euskal margolarien artean. Liburu hau funtsezkoa da euskal pintura eta haren bilakaera aztertzeke. Ciga eta beste zenbait pintore nafar aipatzen ditu. Cigak Parisen egindako ikasketei dagokienez, hori aipatzen du, labur, 114. orrialdeko azken lerroetan, eta esaten du Iruñera itzultzeak bertan itxita gelditzea ekarri ziola.

Catálogo de obras en exposición  
Erakusketako obren katalogoa



**El mercado de Elizondo *Elizondoko merkatua***

Óleo sobre lienzo. 188 x 246 cm  
Firmado. Elizondo 1914. Ayuntamiento de Pamplona  
Oihal gaineko olio-pintura. 188 x 246 cm  
Sinatua. Elizondo, 1914. Iruñeko Udala



**Notre Dame de Paris *Pariseko Notre Dame***

Óleo sobre tabla entelada  
10 x 15 cm  
Sin firma. 1912-1914  
Fundación Ciga  
Depósito Colección Ciga.  
Elizondo  
Taula oihalezatuaren  
gaineko olio-pintura  
10 x 15 cm  
Sinatu gabe. 1912-1914.  
Ciga Fundazioa. Ciga  
Bildumaren Gordailua.  
Elizondo



**Montmartre**

Óleo sobre tabla entelada  
10 x 15 cm  
Sin firma. 1912-1914.  
Fundación Ciga  
Depósito Colección Ciga.  
Elizondo  
Taula oihalezatuaren  
gaineko olio-pintura  
10 x 15 cm  
Sinatu gabe. 1912-1914  
Ciga Fundazioa  
Ciga Bildumaren  
Gordailua. Elizondo



**Autorretrato *Autoerretatua***

Óleo sobre lienzo  
100 x 130 cm  
Firmado. 1912  
Fundación Ciga.  
Depósito Colección Ciga.  
Elizondo  
Oihal gaineko olio-pintura  
100 x 130 cm  
Sinatua. 1912  
Ciga Fundazioa.  
Ciga Bildumaren Gordailua.  
Elizondo



**Nocturno en el Sena *Senan gauetz***

Óleo sobre tabla entelada  
10 x 15 cm  
Sin firma. 1912-1914  
Fundación Ciga  
Depósito Colección Ciga.  
Elizondo.  
Taula oihalezatuaren  
gaineko olio-pintura  
10 x 15 cm.  
Sinatu gabe. 1912-1914.  
Ciga Fundazioa.  
Ciga Bildumaren  
Gordailua. Elizondo



**Combinación de la ruleta *Erruletaren konbinazioa***

Óleo sobre lienzo  
100 x 184,5 cm  
Sin firma. 1912-1914.  
Museo de Navarra.  
Depósito Colección Ciga.  
Elizondo  
Oihal gaineko olio-pintura  
100 x 184,5 cm  
Sinatu gabe. 1912-1914.  
Nafarroako Museoa  
Ciga Bildumaren  
Gordailua. Elizondo



**Pescando en el Sena *Arrantzan, Senan***

Óleo sobre tabla  
10 x 15 cm  
Sin firma. 1912-1914  
Fundación Ciga  
Depósito Colección Ciga.  
Elizondo  
Taularen gaineko  
olio-pintura. 10 x 15 cm  
Sinatu gabe. 1912-1914  
Ciga Fundazioa  
Ciga Bildumaren  
Gordailua. Elizondo





Óleo sobre tabla  
10 x 15 cm  
Sin firma. 1912-1914  
Fundación Ciga  
Depósito Colección Ciga.  
Elizondo.

Taularen gaineko  
olio-pintura  
10 x 15 cm  
Sinatu gabe. 1912-1914.  
Ciga Fundazioa.  
Ciga Bildumaren  
Gordailua. Elizondo

**Rincón de París** *Pariseko txoko bat*



**Calle de París**

Óleo sobre tabla entelada.  
15 x 10 cm. Sin firma. 1912-1914  
Fundación Ciga  
Depósito Colección Ciga. Elizondo

**Pariseko kale bat**

Taula oihalezatuaren gaineko olio-pintura  
15 x 10 cm. Sinatu gabe. 1912-1914  
Ciga Fundazioa  
Ciga Bildumaren Gordailua. Elizondo



**Le Moulin de la Galette**

Óleo sobre tabla  
18 x 10 cm. Firmado. 1912-1914  
Colección particular

Taularen gaineko olio-pintura  
18 x 10 cm. Sinatua. 1912-1914  
Bilduma partikularra



Óleo sobre tabla  
11 x 17 cm  
Sin firma. 1912-1914.  
Fundación Ciga  
Depósito Colección Ciga.  
Elizondo.

Taularen gaineko  
olio-pintura  
11 x 17 cm  
Sinatu gabe. 1912-1914  
Ciga Fundazioa.  
Ciga Bildumaren  
Gordailua. Elizondo

**Vista de buhardillas de París** *Pariseko txapitulen ikuspegia*



Óleo sobre tabla  
10 x 15 cm  
Firmado. 1912-1914  
Colección particular

Taularen gaineko  
olio-pintura  
10 x 15 cm  
Sinatua. 1912-1914  
Bilduma partikularra

**Barcos en el Sena** *Ontziak Senan*



Óleo sobre tabla  
19 x 28 cm  
Firmado. París 1912  
Colección particular

Taularen gaineko  
olio-pintura  
19 x 28 cm  
Sinatua. París, 1912  
Bilduma partikularra

**A orillas del Sena** *Sena ibaiertzean*



Óleo sobre tabla  
10 x 15 cm  
Firmado. 1912-1914  
Colección particular

Taularen gaineko  
olio-pintura  
10 x 15 cm  
Sinatua. 1912-1914  
Bilduma partikularra

**Bois de Boulogne**



Óleo sobre tabla  
10 x 15 cm  
Sin firma. 1912-1914  
Colección particular

Taularen gaineko  
olio-pintura  
10 x 15 cm  
Sinatu gabe. 1912-1914  
Bilduma partikularra

**Amanecer en el Sena** *Egunsentia Senan*



**Chulas**

Óleo sobre lienzo  
60 x 60 cm. Firmado. 1912-1914  
Colección particular

**Majak**

Oihal gaineko olio-pintura  
60 x 60 cm  
Sinatua  
1912-1914  
Bilduma partikularra



**Gitana y guitarrista**

Óleo sobre lienzo  
60 x 60 cm. Firmado. 1912-1914  
Colección particular

**Emakume ijitoa eta gitarra-jotzailea**

Oihal gaineko olio-pintura  
60 x 60 cm. Sinatua. 1912-1914  
Bilduma partikularra



**Mademoiselle Yvonne**

Óleo sobre tabla  
34,5 x 26 cm. Firmado. 1912-1914  
Museo de Navarra

Taularen gaineko olio-pintura  
34,5 x 26 cm. Sinatua. 1912-1914  
Nafarroako Museoa



**Nanet**

Óleo sobre tabla  
35 x 26 cm. Sin firma. 1912-1914  
Museo de Navarra

Taularen gaineko olio-pintura  
35 x 26 cm. Sinatua gabe. 1912-1914  
Nafarroako Museoa



**Cíngara**

Óleo sobre lienzo  
97 x 60 cm. Firmado. 1912-1914  
Colección particular

**Emakume buhamea**

Oihal gaineko olio-pintura  
97 x 60 cm. Sinatua. 1912-1914  
Bilduma partikularra



**Retrato de un diplomático**

Óleo sobre tabla  
15 x 10 cm. Sin firma. 1912-1914  
Fundación Ciga  
Depósito Colección Ciga. Elizondo

**Diplomazialari baten erretratua**

Taularen gaineko olio-pintura  
15 x 10 cm. Sinatua gabe. 1912-1914  
Ciga Fundazioa  
Ciga Bildumaren Gordailua. Elizondo



**El violinista Castillo**

Óleo sobre lienzo  
115 x 93 cm. Firmado. 1912-1914  
Museo de Navarra

**Castillo biolin-jotzailea**

Oihal gaineko olio-pintura  
115 x 93 cm. Sinatua. 1912-1914  
Nafarroako Museoa



**Retrato de don Eugenio Gortari Polit**

Óleo sobre lienzo  
115 x 79 cm. Firmado. París 1914  
Colección particular

**Eugenio Gortari Polit jaunaren erretratua**

Oihal gaineko olio-pintura  
115 x 79 cm. Sinatua. París, 1914  
Bilduma partikularra



**Retrato de don Nicanor  
Urdanpilleta**

Óleo sobre lienzo  
55x45 cm. Firmado. 1912-1914  
Museo de Navarra

**Nicanor Urdanpilleta jaunaren  
erretratua**

Oihal gaineko olio-pintura  
55x45 cm. Sinatua. 1912-1914  
Nafarroako Museoa



**Estudio  
(busto desnudo masculino con  
bigote)**

Óleo sobre lienzo  
44x37 cm. Sin firma. 1912-1914  
Museo de Navarra  
Depósito Colección Ciga. Elizondo

**Estudioa (gizonezko bibotedun  
baten busto biluzia)**

Oihal gaineko olio-pintura  
44x37 cm. Sinatu gabe. 1912-1914  
Nafarroako Museoa  
Ciga Bildumaren Gordailua. Elizondo



**Estudio  
(busto desnudo masculino)**

Óleo sobre lienzo  
44x37 cm. 1912-1914  
Museo de Navarra.

**Estudioa  
(gizonezko baten busto biluzia)**

Oihal gaineko olio-pintura  
44x37 cm. 1912-1914  
Nafarroako Museoa



**Retrato de mi mujer  
(Eulalia Ariztia)**

Óleo sobre lienzo  
145x118 cm. Firmado. Fechado en 1917  
Fundación Ciga  
Depósito Colección Ciga. Elizondo

**Nire emaztearen erretratua  
(Eulalia Ariztia)**

Oihal gaineko olio-pintura  
145x118 cm. Sinatua. 1917an datatua  
Ciga Fundazioa  
Ciga Bildumaren Gordailua. Elizondo

## FUENTES, BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA Y PÁGINAS WEB

### FUENTES

AFBAUC Y ASF. Archivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Incluye el archivo de la real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ASF).

AGN. Archivo General de Navarra.

AMB. Archivo Municipal del Valle de Baztan.

AMP. Archivo Municipal de Pamplona.

ANF. Archives Nationales de France. Fontainebleau CARAN (Centre d'Accueil et des Recherches des Archives Nationales).

FC. Fundación Ciga. Fondo Documental.

FDMN. Fondo Documental de Artistas Navarros Contemporáneos del Museo de Navarra. Carpetas J. Ciga Echandi.

### BIBLIOGRAFÍA

#### CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y GUÍAS DE MUSEO

*Catalogue illustré du Salon 1914 contenant des reproductions d'après les dessins originaux des artistes*, París, T.G. Dumas, Librairie L. Biatlon, 132 exposition officielle. Paris. Palais des Champs Elisés.

*Catalogue illustre du Salon de 1914*, Edition Baschet.

#### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ÁLVAREZ EMPARANZA, J. M., *Origen y evolución de la pintura vasca*, San Sebastian, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1973.

– *La Pintura Vasca. Precursores y generación intermedia 1900–1936*, Méjico, 1982.

BÉDAT, C., *L'Academie des Beaux-Arts de Madrid (1744-1808)*, Toulouse, unversité Le Mirail, 1974. Ed. Castellana: Fundación Universitaria Española y Real Academia de San Fernando, 1989.

CALVO SERRALLER, F., *Las academias artísticas en España*, prólogo de la obra de

Crow, T., *Painters and Public Life in 18th Century Paris*. Yale University Press, 1987.

FEHRER, C., “New light on the Académie Julian and its founder (Rodolphe Julian)”, en *Gazette des Beaux Arts*, t. cII, 1984, pp. 207-216.

FLORES KAPEROTXIPI, M., *Arte Vasco*, Buenos Aires, Editorial Vasca Ekin, 1954.

GAYA NUÑO, J. A., *La pintura española en medio siglo*, Barcelona, Omega, 1952.

– *La pintura española del siglo xx*, Valencia, Ibérico Europea de Ediciones, 1970.

GONZÁLEZ, C. y MARTÍ, M., *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets, 1987.

– *Pintores españoles en París (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets, 1987.

GONZÁLEZ DE DURANA, J., *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900*, Bilbao, Ekin, 1992.

– “*Adolfo Guiard, el primer artista moderno*” Bilbao, Ed. Muelle de Uribitarte, 2009.

GUASCH, A. M., *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980)*, Madrid, Akal, 1985.

HAUSSER, A., *Historia social de la literatura y el arte*. Ed. Guadarrama. Barcelona, 1979.

HUYSMANS, J. K., *El arte moderno. Algunos*. Ed. Tecnos Alianza. Madrid, 2002, p.73.

KAPEROTXIPI, M. F., *Arte vasco: pintura, escultura, dibujo, grabado*. Buenos Aires, Ekin, 1954.

KORTADI, E., “La Escuela Vasca de Pintura”, en *Arte Vasco*, San Sebastian, Erein, 1982, pp. 173-195.

LLANO GOROSTIZA, M., *Pintura vasca*. Bilbao, Grijelmo, 1965, pp.61-66 y 114.

MANTEROLA P. “Introducción” al libro GUASCH, A. M., *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Madrid, Akal, 1985, p. 8.

MARRODÁN, M. A., *Los pinceles de Vasconia*, Bilbao, 1974.

MARTINE, H., *L'Academie Julian a cent ans*, París, Caran, 1968.

MARTÍNEZ GORRIARÁN, C. Y AGUIRRE ARRIAGA, I., *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*, San Sebastián, Galería Altxerri, 1995.

LAGARDE, P., *Vie et histoire du XVIIIe. Arrondissement*. Editions Hervás. París 1988.

PEVSNER, N., *Las Academias de Arte*, Madrid, Cátedra, 1982.

REWALD, J., *Post Impresionism-From Van Gogh to Gauguin*, Nueva York, 1956. Traducción al castellano: Madrid, Alianza, 1982.

REYERO HERMOSILLA, C., “Pintores españoles del siglo XIX en la Escuela de Bellas Artes de París: entre el aprendizaje cosmopolita y el mérito curricular”, en *Academia*, n° 72, pp. 378-395, 1991.

– “Los pintores españoles del siglo XIX en París”, en *Pintura española del siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 51-76.

– *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889, Del Museo del Louvre a la Torre Eiffel*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

REYERO, C. y FREIXA, M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995.

URRICEQUI PACHO, I. J., *La recuperación de un pintor navarro: Inocencio García Asarta (1861-1921)*, Pamplona, coed. autor - Gobierno de Navarra, 2002.

– *La pintura y el ambiente artístico en Navarra (1873-1940)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009.

ZUBIAUR CARREÑO, F. J., *La Escuela del Bidasoa. Una actitud ante la naturaleza*, Pamplona, Gobierno de Navarra. Institución Príncipe de Viana, 1986.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE J. CIGA ECHANDI

ALEGRÍA GOÑI, C., *El pintor J. Ciga*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal, 1992.

– “Pintores contemporáneos I”, en GARCÍA GAINZA, M. C. (dir.), *El Arte en Navarra*, t. II, Pamplona, 1994. Editado por *Diario de Navarra*, pp. 578, 580, 584, 585, 586, 590.

ARGAIZ SANTELICES, S., “Centenario del pintor Javier Ciga Echandi”, *Pregón*, n° 131, correspondiente a Semana Santa de 1979.

ARTETA, V. y ZUBIAUR, F. J., “Nuevos aspectos para comprender la obra de Ciga”, *Príncipe de Viana*, n° 221, 1997, pp. 329-367.

AZCONA ONTORIA, A., “Javier Ciga en los Escolapios de Pamplona. Nuevas aportaciones”, *Príncipe de Viana*, anejo 15, año LIV, 1993.

– “Sagrado Corazón de Jesús Niño, de Javier Ciga” (anexo a “Javier Ciga en los Escolapios de Pamplona. Nuevas

aportaciones)”, en III Congreso General de Historia de Navarra, Pamplona, SEHN (edición CD, Area, II), 1994.

BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, t. II, París, Librairie Gründ, 1966.

Catálogo de la Exposición de J. Ciga Echandi. Palacio de Bertiz 1981.

Catálogos del programa de recuperación de las artes plásticas del Museo de Navarra. Gobierno de Navarra, Pamplona: Ciga, Lorenzo Aguirre, Pintores del Bidasoa, Gustavo de Maeztu, (1986).

*Ciga ante la juventud*, catálogo, sala Doncel, Pamplona, 1973.

DÍAZ EREÑO, G., “Javier Ciga”. Catálogo para las exposiciones del Centro de Cultura Castillo de Maya de Pamplona y Sala de Cultura Juan Bravo de Madrid. Ed. Caja de Ahorros de Navarra. Comisariado artístico: C. Paredes Giraldo. G. Díaz Ereño. Pamplona, 1998.

*Exposición de póstumo Homenaje al pintor pamplonés Javier Ciga*, catálogo, Real Sociedad de Amigos del País. Sala de Arte. Caja Municipal de Ahorros de Pamplona, marzo de 1962.

FERNÁNDEZ OYAREGUI, P., *Javier Ciga, pintor de esencias y verdades*, Pamplona 2012. Gobierno de Navarra.

– Político de la Colección Museográfica Ciga, Museo Etnográfico Baztán.

LAZCOZ, J., “El pintor Ciga Echandi”, *Pregón*, n° 63, año XVIII, 1960.

“Luz y espacio interior”, *Punto y hora de Euskalherria*, n° 118, 1978, p.44-46.

MANTEROLA P. Y PAREDES C., *Arte navarro, 1850-1940*, col. Panorama n.º 18, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990. “Javier Ciga”: pp. 54-56.

MARTINENA, J. M. MENDAUR, “Ciga Echandi”, en MARTÍN DE RETANA, J. M. (dir.), *Biblioteca de pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*, vol. XII, n° 115, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1973.

MARTINENA RUIZ, J. J., “Javier Ciga. La perfección realista”, *Pintores Navarros*, t. I, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1981, pp. 38-47.

URRICEQUI PACHO, I. J., “La pintura costumbrista en Navarra a través de tres ejemplos: Inocencio García Asarta, Javier Ciga Echandi y Miguel Pérez Torres”, *Ondare*, n° 23, 2004.



ZUBIAUR CARREÑO, F. J. y ARTETA, V., "El maestro Ciga visto por sus discípulos", *Príncipe de Viana*, n.º 237, 2006.

– "Ciga Echandi, Javier", Gran Enciclopedia Navarra, t. 3, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, pp. 251-252.

– "Ciga Echandi, Javier", en *Allgemeines Künstler Lexikon*, Vol. XIX, p. 189, München-Leipzig, K.G. Saur, 1998.

– "Impronta fotográfica en la pintura de Javier Ciga Echandi. Miembro del Gran Salón de París", *Segundo Congreso de Historia de la Fotografía*, Zarautz, Photomuseum Argazki Euskal Museo, 2-4 de diciembre de 2006.

– "Nuevo retrato de Ciga de su época de París, el del periodista y filólogo Eustaquio Echaurre Martínez", *Príncipe de Viana*, nº 250, 2010.

- [www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/pieza/Ciga\\_retratoSantiagoOndarra/default.html](http://www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/pieza/Ciga_retratoSantiagoOndarra/default.html)

## HEMEROGRAFÍA SELECCIONADA

### DIARIO DE NAVARRA

*Diario de Navarra*, 11 de septiembre de 1912, p. 3.

*Diario de Navarra*, 6 de julio de 1913, p. 3.

*Diario de Navarra*, 16 de julio de 1913, p. 3.

*Diario de Navarra*, 28 de octubre de 1913, p. 3.

*Diario de Navarra*, 25 de abril de 1914, p. 3.

*Diario de Navarra*, 9 de julio de 1914, p. 2.

*Diario de Navarra*, 11 de julio de 1914, p. 1.

"Viaje con Garnelo", *Diario de Navarra*,

18 de octubre de 1911.

"El país de los vascos. Un cuadro",

*Diario de Navarra*, 21 de abril de 1914.

"Exposición de pinturas de Javier

Ciga", *Diario de Navarra*, 16 de

diciembre de 1951.

FERNÁNDEZ OYAREGUI, P., "Ciga en el año

del cincuentenario", *Diario de Navarra*,

12 de enero de 2010, p. 55.

FERNÁNDEZ OYAREGUI, P., "La huella de

Manet se proyecta en Ciga", *Diario de*

*Navarra*, 01 de agosto de 2009, pp. 66-67.

"Homenaje al pintor pamplonés

D. Javier Ciga", *Diario de Navarra*,

15/11/1952, p. 3.

"Javier Ciga en París", *Diario de Navarra*,

23 de abril de 1914.

MTNEZ AZAGRA J. J., "Ciga y el costumbrismo", *Diario de Navarra*, 22/12/1951, p. 3.

"Mercado de Elizondo", *Diario de Navarra*, 11 de junio de 1914.

"Navarra en París", *Diario de Navarra*, 9 de abril de 1914.

"Nuestras entrevistas. Javier Ciga", *Diario de Navarra*, 06 de agosto de 1950.

SELAYERMACHER, E., "La pintura vasca", *Diario de Navarra*, 11 de noviembre de 1915.

### EL PENSAMIENTO NAVARRO

"Regreso de Ciga", *El pensamiento navarro*, 7 de julio de 1912, p. 2.

"Estancia de Ciga en París. Clases bajo la dirección de Jean Paul Laurens", *El pensamiento navarro*, 27 de diciembre de 1915.

ARGAIZ SANTELICES, S., "Los pintores en el Museo de Navarra", *El pensamiento navarro*, 12 de diciembre de 1978, p. 3.

ASTIZ M. A., "Ciga, pintor navarro", *El pensamiento navarro*, 25/12/1951, p. 6.

"Centenario – Homenaje a Javier Ciga", *El pensamiento navarro*, 26/11/1978.

LARRAMBERE, "Homenaje a Ciga", *El pensamiento navarro*, 25/3/1962, p. 11.

"Notas de Arte", *El pensamiento navarro*, 7 de julio de 1950, p. 3.

SELAYERMACHER, "La pintura de casa", *El pensamiento navarro*, 11/11/1915, p. 4.

### DEIA

ARTETA, V., "Ciga, un pintor vasco a reivindicar" (I), *Deia*, 9 de marzo de 1986.

– *Deia*, "Ciga, un pintor vasco a reivindicar" (II), 11 de marzo de 1986.

– *Deia*, "El perfil humano de Ciga", 26 de marzo de 1986 (por equivocación aparece firmado por Valentín Redín).

IRUJO OLLO P. M., "El centenario de Ciga", *Deia*, 26 de noviembre de 1978.

### EGIN

IRUJO, P. M., "Hoy hace 100 años nació J. Ciga Echandi", *Egin*, 25/11/1978.

MARTINENA, J. M., "Ciga, el pintor del amor a la tierra", *Egin*, 30/11/1978.

### DIARIO DE NOTICIAS

FERNÁNDEZ OYAREGUI, P., "Javier Ciga, In Memoriam", *Diario de Noticias*, 12 de enero de 2010, p. 56.

### BERRIA

"Errealista, idealista", *Berría*, 13 de enero de 2010, pp. 36-37

## ITURRIAK, BIBLIOGRAFIA, HEMEROGRAFIA ETA WEBGUNEAK

### ITURRIAK

AFBAUC eta ASF, Madrilgo Unibertsitate Konplutentseko Arte Ederretako Fakultateko artxiboa. Halaber, San Fernando Arte Ederretako Errege Akademiako (ASF) artxiboa.

AGN (Nafarroako Artxibo Nagusia).

AMB (Baztango Udal Artxiboa).

AMP (Iruñeko Udal Agiritegia).

ANF. Archives Nationales de France. Fontainebleau CARAN (Centre d'Accueil et des Recherches des Archives Nationales).

Ciga Fundazioa, Dokumentuen Funtza

FDMN, Nafarroako Museoko Artista Nafar Garaikideen Funtza. J. Ciga Echandiren karpetak.

### BIBLIOGRAFIA

#### ERAKUSKETEN KATALOGOAK ETA MUSEO-GIDAK

*Catalogue illustré du Salon 1914 contenant des reproductions d'après les dessins originaux des artistes*, Paris, T.G. Dumas, Libraire L. Biatlon, 132 exposition officielle. Paris. Palais des Champs Elisées.

*Catalogue Illustré du Salon de 1914*, Edition Baschet.

#### BIBLIOGRAFIA OROKORRA

ÁLVAREZ EMPARANZA, J. M.: *Origen y evolución de la pintura vasca*, Gipuzkoako Probintziako Aurrezki Kutxa, Donostia, 1973.

*La Pintura Vasca. Precursores y generación intermedia 1900-1936*, Mexiko, 1982.

BÉDAT, C.: *Academie des Beaux-Arts de Madrid (1744-1808)*, Unniversité Le Mirail, Tolosa, 1974. Gaztelaniazko edizioa: Espainiako Unibertsitate Fundazioa eta San Fernando Errege Akademia, 1989.

CALVO SERRALLER, F.: *Las academias artísticas en España*. Ondoko obraren hitzaurrea.

CROW, T.: *Painters and Public Life in 18th Century Paris*. Yale University Press, 1987.

FEHRER, C.: "New light on the Académie Julian and its founder (Rodolphe

Julian)", in *Gazette des Beaux Arts*, cii. lib. (1984), 207-216. or.

FLORES KAPEROTXIPI, M.: *Arte Vasco*, Ekin euskal argitaletxea, Buenos Aires, 1954.

GAYA NUÑO, J. A.: *La pintura española en medio siglo*, Omega, Bartzelona, 1952.

*La pintura española del siglo xx*, Ibérico Europea de Ediciones, Valentzia. 1970.

GONZÁLEZ, C. eta MARTÍ, M.: *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Tusquets, Bartzelona, 1987.

*Pintores españoles en París (1850-1900)*, Tusquets, Bartzelona, 1987.

GONZÁLEZ DE DURANA, J.: *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900*, Ekin, Bilbo, 1992.

*Adolfo Guiard, el primer artista moderno*, Muelle de Uribitarte arg, Bilbo, 2009.

GUASCH, A. M.: *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980)*, Akal, Madrid, 1985.

HAUSSER, A.: *Historia social de la literatura y el arte*. Guadarrama arg, Bartzelona, 1979.

HUYSMANS, J. K.: *El arte moderno. Algunos*. Tecnos Alianza arg, Madril (2002), 73. or.

KAPEROTXIPI, M. F.: *Arte vasco: pintura, escultura, dibujo, grabado*. Ekin, Buenos Aires, 1954.

KORTADI, E.: "La Escuela Vasca de Pintura", in *Arte Vasco*, Erein, Donostia (1982), 173-195. or.

LLANO GOROSTIZA, M.: *Pintura vasca*. Grijelmo, Bilbo (1965) 61-66. eta 114. or.

MANTEROLA P, GUASCH, A. M. REN: *Arte e ideología, en el País Vasco: 1940-1980* liburuaren sarrera, Akal, Madril (1985) 8. or.

MARRODÁN, M. A.: *Los pinceles de Vasconia*, Bilbo. 1974.

MARTINE, H.: *L'Academie Julian a cent ans*, Caran, Paris, 1968.

MARTÍNEZ GORRIARÁN, C. ETA AGUIRRE ARRIAGA, I.: *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*, Altxerri galeria, Donostia, 1995.

LAGARDE, P.: *Vie et histoire du XVIIIe. Arrondissement*. Editions Hervás, Paris, 1988.

PEVSNER, N., *Las Academias de Arte*, Cátedra, Madril, 1982.

REWALD, J.: *Post Impresionism-From Van Gogh to Gauguin*, New York, 1956. Gaztelaniazko itzulpena: Alianza, Madril, 1982.

REYERO HERMOSILLA, C.: "Pintores españoles del siglo XIX en la Escuela de Bellas Artes de París: entre el aprendizaje cosmopolita y el mérito curricular", in *Academia*, 72. zk. (1991), 378-395. or.

"Los pintores españoles del siglo XIX en París", in *Pintura española del siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Kultura Ministerioa, Madril, 1992. 51-76. or.

*París y la crisis de la pintura española, 1799-1889*, Del Museo del Louvre a la Torre Eiffel, Madrilgo Unibertsitate Autonomoa, Madril, 1993.

REYERO, C. eta FREIXA, M.: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Cátedra, Madril, 1995.

URRICEQUI PACHO, I. J.: *La recuperación de un pintor navarro: Inocencio García Asarta (1861-1921)*, egileak eta Nafarroako Gobernuak elkarrekin argitaratua, Iruña. 2002.

*La pintura y el ambiente artístico en Navarra (1873-1940)*, Nafarroako Gobernu, Iruña. 2009.

ZUBIAUR CARREÑO, F. J.: *La Escuela de Bidasoa. Una actitud ante la naturaleza*, Bianako Printzea Erakundea, Nafarroako Gobernu, Iruña, 1986.

## J. CIGA ECHANDIRI BURUZKO BIBLIOGRAFIA

ALEGRÍA GOÑI, C.: *El pintor J. Ciga*, Udal Aurrezki Kutxa, Iruña, 1992.

"Pintores contemporáneos I", in GARCÍA GAINZA, M. C. (zuz.): *El Arte en Navarra*, II. lib., *Diario de Navarra*, Iruña, 1994. 578, 580, 584, 585, 586, 590. or.

ARGAIZ SANTELICES, S.: "Centenario del pintor Javier Ciga Echandi", in *Pregón*, 131. zk., 1979ko Aste Santua.

ARTETA, V. eta ZUBIAUR, F. J.: "Nuevos aspectos para comprender la obra de Ciga", in *Príncipe de Viana*, 221. zk. (1997) 329-367. or.

AZCONA ONTORIA, A.: "Javier Ciga en los Escolapios de Pamplona. Nuevas aportaciones", in *Príncipe de Viana*, 15. gehigarria, LIV. urtea, 1993.

"Sagrado Corazón de Jesús Niño, de Javier Ciga" ("Javier Ciga en los Escolapios de Pamplona. Nuevas aportaciones"-ierantsia), in Nafarroako Historia Orokorren III.

Kongresua, SEHN (CD edizio, Alorra, II), Iruña, 1994.

BÉNÉZIT, E.: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, II. lib., Librairie Gründ, Paris, 1966.

J. Ciga Echandiren erakusketaren katalogoa. Bertizko jauregia, 1981.

Nafarroako Museoko Arte Plastikoak Berreskuratzeko Programaren katalogoak. Nafarroako Gobernu, Iruña. Ciga, Lorenzo Aguirre, Bidasoako Margolariak, Gustavo de Maeztu, 1986.

*Ciga ante la juventud*, katalogoa, Doncel aretoa, Iruña, 1973.

DÍAZ EREÑO, G.: *Javier Ciga*. Katalogoa, Iruñeko Amairuko Gaztelua Kultur Zentroko eta Madrilgo Juan Bravo Kultur Aretoko erakusketetarako. Nafarroako Aurrezki Kutxa arg. Arte-komisarioak: C. Paredes Giraldo eta G. Díaz Ereño. Iruña, 1998.

*Exposición de póstumo Homenaje al pintor pamplonés Javier Ciga*, katalogoa, Real Sociedad de Amigos del País. Arte-aretoa. Iruñeko Udalaren Aurrezki Kutxa, 1962ko martxoa.

FERNÁNDEZ OYAREGUI, P.: *Javier Ciga, pintor de esencias y verdades*, Nafarroako Gobernu, Iruña. 2012.

Cigaren Bilduma Museografikoaren poliptikoa, Baztango Museo Etnografikoa.

LAZCOZ, J.: "El pintor Ciga Echandi", in *Pregón*, 63. zk., XVIII. urtea, 1960.

"Luz y espacio interior", in *Punto y hora de Euskalherria*, 118. zk. (1978), 44-46. or.

MANTEROLA P. Y PAREDES C.: "Javier Ciga" in *Arte navarro, 1850-1940*, Panorama bilduma, 18. zk., Nafarroako Gobernu, Iruña (1990), 54-56. or.

MARTINENA, J. M.: *MENDAU*, "Ciga Echandi", in MARTÍN DE RETANA, J. M. (zuz.): *Biblioteca de pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*, XII. liburukia, 115. zk., *La Gran Enciclopedia Vasca*, Bilbo, 1973.

MARTINENA RUIZ, J. J.: "Javier Ciga. La perfección realista", in *Pintores Navarros*, I. lib., Iruñeko Udalaren Aurrezki Kutxa, Iruña (1981), 38-47. or.

URRICEQUI PACHO, I. J.: "La pintura costumbrista en Navarra a través de tres ejemplos: Inocencio García Asarta, Javier Ciga Echandi y Miguel Pérez Torres", in *Ondare*, 23. zk., 2004.

ZUBIAUR CARREÑO, F. J. eta ARTETA, V.: "El maestro Ciga visto por sus discípulos", in *Príncipe de Viana*, 237. zk., 2006.

"Ciga Echandi, Javier", in *Gran Enciclopedia Navarra*, 3. lib., Nafarroako Aurrezki Kutxa, Iruña (1990), 251-252. or.

"Ciga Echandi, Javier", in *Allgemeines Künstler Lexikon*, XIX. liburukia, K.G. Saur, Munich-Leipzig, 1998. 189. or.

"Impronta fotográfica en la pintura de Javier Ciga Echandi. Miembro del Gran Salón de París", in *Segundo Congreso de Historia de la Fotografía*, Photomuseum Argazkien Euskal Museoa, Zarautz. 2006ko abenduaren 2tik 4ra.

"Nuevo retrato de Ciga de su época de París, el del periodista y filólogo Eustaquio Echauri Martínez", in *Príncipe de Viana*, 250. zk. 2010.

[www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/pieza/Ciga\\_retratoSantiagoOndarra/default.html](http://www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/pieza/Ciga_retratoSantiagoOndarra/default.html)

## HEMEROGRAFIA HAUTATUA

### DIARIO DE NAVARRA.

*Diario de Navarra* (1912ko irailak 11), 3. or.

*Diario de Navarra* (1913ko uztailak 6), 3. or.

*Diario de Navarra* (1913ko uztailak 16), 3. or.

*Diario de Navarra* (1913ko urriak 28), 3. or.

*Diario de Navarra* (1914ko apirilak 25), 3. or.

*Diario de Navarra* (1914ko uztailak 9), 2. or.

*Diario de Navarra* (1914ko uztailak 11), 1. or.

"Viaje con Garnelo", in *Diario de Navarra* (1911ko urriak 18).

"El país de los vascos. Un cuadro", in *Diario de Navarra* (1914ko apirilak 21).

"Exposición de pinturas de Javier Ciga", in *Diario de Navarra* (1951ko abenduak 16).

FERNÁNDEZ OYAREGUI, P.: "Ciga en el año del cincuentenario", in *Diario de Navarra* (2010eko urtarrilak 12), 55. or.

FERNÁNDEZ OYAREGUI, P.: "La huella de Manet se proyecta en Ciga", in *Diario de Navarra* (2009ko abuztuak 1), 66-67. or.

"Homenaje al pintor pamplonés D. Javier Ciga", in *Diario de Navarra* (1952ko azaroak 15), 3. or.

"Javier Ciga en París", in *Diario de Navarra* (1914ko apirilak 23).

MTNEZ AZAGRA J. J.: "Ciga y el costumbrismo", in *Diario de Navarra* (1951ko abenduak 22), 3. or.

"Mercado de Elizondo", in *Diario de Navarra* (1914ko ekainak 11).

"Navarra en París", in *Diario de Navarra* (1914ko apirilak 9).

"Nuestras entrevistas. Javier Ciga", in *Diario de Navarra* (1950eko abuztuak 6).

SELAYERMACHER, E.: "La pintura vasca", in *Diario de Navarra* (1915eko azaroak 11).

### EL PENSAMIENTO NAVARRO

"Regreso de Ciga", in *El pensamiento navarro* (1912ko uztailak 7), 2. or.

"Estancia de Ciga en París. Clases bajo la dirección de Jean Paul Laurens", in *El pensamiento navarro* (1915eko abenduak 27).

ARGAIZ SANTELICES, S.: "Los pintores en el Museo de Navarra", in *El pensamiento navarro* (1978ko abenduak 12), 3. or.

ASTIZ M. A.: "Ciga, pintor navarro", in *El pensamiento navarro* (1951ko abenduak 25), 6. or.

"Centenario - Homenaje a Javier Ciga", in *El pensamiento navarro* (1978ko azaroak 26).

LARRAMBERERE: "Homenaje a Ciga", in *El pensamiento navarro* (1962ko martxoak 25), 11. or.

"Notas de Arte", in *El pensamiento navarro* (1950eko uztailak 7), 3. or.

SELAYERMACHER: "La pintura de casa", in *El pensamiento navarro* (1915eko azaroak 11), 4. or.

### DEIA

ARTETA, V.: "Ciga, un pintor vasco a reivindicar" (I), in *Deia* (1986ko martxoak 9).

"Ciga, un pintor vasco a reivindicar" (II), in *Deia* (1986ko martxoak 11).

"El perfil humano de Ciga", in *Deia* (1986ko martxoak 26) (oker batengatik, Valentín Redínek sinatua agertzen da).

IRUJO OLLO P. M.: "El centenario de Ciga", in *Deia* (1978ko azaroak 26).

### EGIN

IRUJO, P. M.: "Hoy hace 100 años nació J. Ciga Echandi", in *Egin* (1978ko azaroak 25).

MARTINENA, J. M.: "Ciga, el pintor del amor a la tierra", in *Egin* (1978ko azaroak 30).

### DIARIO DE NOTICIAS

FERNÁNDEZ OYAREGUI, P.: "Javier Ciga, In Memoriam", in *Diario de Noticias* (2010eko urtarrilak 12), 56. or.

### BERRIA

"Errealista, idealista", in *Berria* (2010eko urtarrilak 13), 36-37. or.



