

Javier Ciga en los Escolapios de Pamplona (nuevas aportaciones)

ALBERTO AZCONA ONTORIA

En las vacaciones de navidad de 1930 los alumnos del viejo colegio escolapio del Paseo Valencia ayudaban a realizar el traslado al nuevo, levantado en la manzana n.º 27 del Segundo Ensanche, n.º 1 de la calle Olite, cuya primera piedra se había puesto en enero.

Se iniciaron las clases faltando las barandillas de las escaleras y con la iglesia prácticamente desnuda. Por sus muchos ventanales se le llamó «el palacio de cristal».

Víctor Eusa, exalumno del viejo colegio, proyectaba el nuevo. El edificio, importante en sí mismo (posiblemente, de las tres obras más vistosas y típicas del arquitecto), muestra en su fachada dos esculturas de otro pamplonés, Ramón Arcaya, y conserva en su interior obras de otros dos artistas: el pintor Ciga y el escultor Carretero. Aunque los cuatro son conocidos en Pamplona, me centro en las tres obras que Ciga dejó en este colegio.

1. «CRISTO DE LA SANCIÓN», CALVARIO DEL RETABLO DE LA CAPILLA

Al año de entrar en el colegio se inauguraba la capilla (24-1-32). La presidía un Cristo de cartón-piedra, hecho en serie, de tamaño casi natural (hoy en la capilla de las confesiones, aunque con nueva cruz).

El 2 de mayo de 1940, jueves de la Ascensión, se reinauguraba la capilla y su retablo con gran fiesta, acorde con los gustos de la época ¹.

1.1. Descripción del retablo

El nuevo retablo, de Luis Menchón, dorador y tallista con taller en el casco viejo, y que había hecho el comulgatorio en 1937, estaba constituido por tres cuerpos de calle única, resultando estrecho y alto. El primer cuerpo era un expositor para custo-

1. Primeras comuniones, creación de Asociación de exalumnos, bendición del altar y sagrario por parte del Sr. Obispo, presencia de autoridades militares y civiles, Orfeón Pamplonés, velada en el salón de actos, discursos y descubrimiento de un busto al impulsor del colegio nuevo. El año antes se había pintado la iglesia con la repetición de la cruz y el escudo de la Orden escolapia (desapareció al repintarse en 1979).

día, enmarcado entre rayos y encerrado en molduras recias; era lo más prominente, al tener detrás las escaleritas de acceso al expositor. Un entablamento lo separaba de los otros dos cuerpos (todo esto desapareció en la reforma de 1979). En el segundo cuerpo el titular de la Orden y del colegio, san José de Calasanz, de la casa de Olot y tamaño natural, ante el pie de la gran cruz superior, entre molduras verticales y pilastras cajeadas en los extremos. Nuevamente un entablamento es el nexo con el tercer cuerpo: una cruz, cuyo pie he dicho que se adentra por el cuerpo segundo, sostiene al Crucificado y cobija a María y a san Juan; todo encerrado por una estrecha y lisa moldura. Este Calvario es la obra de Ciga. Estos dos cuerpos superiores permanecen intactos y en su altura original.

El retablo, excluido el calvario y la estatua, iba totalmente dorado, con un tono un tanto aceitunado. Dominan la línea y el ángulo rectos, por lo que el diseño acentúa su natural verticalidad. Siempre lo he considerado diseñado por Eusa, pues responde a sus gustos (el Diario de Navarra, al hablar de la inauguración de la iglesia –3 de mayo de 1940– dice: «bellamente ornamentada por el arquitecto Sr. Eusa»).

1.2. El autor y el precio

Hoy nos gustaría que el cronista de la comunidad escolapia hubiese abundado en datos artísticos sobre el calvario que adquirían; habla de él al inaugurarse la iglesia, diciendo:

«Gracias a la generosidad de los fieles, de los alumnos y exalumnos nuestra iglesia ha cambiado de aspecto. Ha sido hermosamente decorada. Llama la atención sobre todo el altar mayor. Un grandioso crucifijo pintado con la Virgen y S. Juan a sus pies subyuga el alma del que lo contempla; a sus pies una imagen de S. José de Calasanz, tamaño natural y completando el cuadro un manifestador difundiendo por todas partes rayos de luz. El efecto es encantador».

Poco después añade: «Luego el P. Aguirre, Prefecto del colegio agradeció de nuevo la generosidad de todos los contribuyentes a la decoración de la capilla sobre todo de los exalumnos (...)».

En dicho libro de crónica (día 11 de marzo) se dice que los alumnos dieron 453 ptas. para estas obras. Luego, en total, nada sobre el autor o el coste.

En el libro de economía tampoco encontré nada, lo cual puede deberse a esa colecta realizada entre «fieles, alumnos y exalumnos»; en rigor debería haberse consignado como entrada y salida.

A pesar de esta pobreza documental es de sobra conocido, y fuera de toda duda, que su autor fue Javier Ciga. No he dado con la firma del óleo, o porque no la tiene, o por estar muy discreta, o por la altura en que está colocado.

Conocida la historia del pago, vuelvo a consignarla. En este caso mi fuente de información es el P. Javier Roldán. Este escolapio no conocía personalmente al pintor, mas sabía de su existencia, de su sentir nacionalista y de los posibles apuros por los que pasaba recién salido de la cárcel, por lo que recurrió a su estudio. Le propuso un gran calvario al óleo. Tras hablarlo y antes de convenir el encargo, se habló de cuánto cobraría: «me han multado con 3.000 ptas.; eso será lo que les cobre». Esto motivó que a la obra se le empezara a llamar 'el Cristo de la sanción'. Por afiliado al P.N.V., de cuyo partido fue concejal en Pamplona, y por haber sido denunciado, estuvo en la cárcel del 37 al 39.

Esta misma historia, según relato de las hijas del pintor, la contó el diario Egin el 25 de noviembre de 1978: «El miércoles santo de 1937, a sus 58 años de edad, es detenido en relación con el paso de la frontera de los de la Fonda Candanchú. Lo llevan a la perrera y allí es torturado hasta que pasa a la cárcel, de la que saldrá dos años más tarde. En este tiempo su familia vivió en la casa materna de Elizondo.

Despojado de todos sus bienes, el Tribunal de Responsabilidades Políticas le impuso la multa de 2.500 ptas., cuando le soltaron sin ningún cargo contra él. La multa se pagó de una manera que muy pocos conocen. Nada más salir de la cárcel los escolapios le encargaron un Cristo y ese Cristo les costó a los frailes la cantidad exacta de la multa, las 2.500 ptas. Le llaman el Cristo de la sanción». Personalmente me inclino por dar fiabilidad a la memoria de las hijas (ver nota 7).

La obra, sin lugar a dudas, fue pintada entre 1939 y comienzos de 1940.

Estas dos versiones coinciden plenamente en el procedimiento del encargo, no así en el precio. Hemos visto que los libros de los escolapios nada nos aclaran; y el P. Roldán insiste en que fueron 3.000 ptas. La diferencia, sin embargo, y considerada en su momento, no es desdeñable. Sabemos que el dinero salió de «la generosidad de los fieles, de los alumnos y exalumnos»²; el colegio en sí no lo hubiera podido costear, pues andaba pagando el solar, el inmueble y la hipoteca a que lo sometió en 1931 para hacer frente a la deuda, así como las obras que vamos viendo que se realizaron a lo largo de la década.

1.3. La pintura del Calvario

Este calvario no es un mero coronamiento del retablo, costumbre bastante usual, sino que fue concebido como elemento principal (seguía así la presidencia del Crucificado), y por su tamaño y colorido así ha resultado: la cruz es tan ancha como el retablo y su altura es 2/3 del total (aunque las figuras sean 1/3). Es, casi, la única nota colorista. Lo constituye un Jesús muerto en la cruz, acompañado y compadecido por su madre y su amigo Juan, uno a cada lado.

Dada la dificultad de subir hasta el cuadro hay que suponer que el óleo va sobre tabla. Destaca el Crucificado por su calidad y buen logro. Entre María y el apóstol, aquélla está mejor lograda.

Si el sagrario ocupaba el centro matemático del solar del colegio, Cristo se convierte, a pesar de estar en lo alto del retablo, en el centro de las miradas; se trata de la figura de mayor tamaño, más que natural. Visto con ojos de devoto, no con los escrutadores del estudioso, deja la impresión de ser una estatua: tal es el relieve que logra esta pintura, la perfección y fuerza de esta anatomía³. La espiritualidad y sentimiento que quieren provocar estas tres figuras lo consigue perfectamente, y en exclusiva, el Cristo: todo él es serenidad, entrega teológica, mansedumbre, elevación de ánimo; aunque la frase del cronista se nos antoje algo edulcorada, resulta cierta: «subyuga el alma del que lo contempla», mueve al creyente a reconocer y agradecer su muerte redentora.

A Cristo le llega la luz por su izquierda, con lo que todo su perfil derecho queda matizado por la sombra. El rostro queda semioculto en la sombra de su propia cabeza, un poco caída hacia la derecha tras la muerte; este ocultamiento queda reforzado por la pequeña corona de luz que circunda su cabeza. Ya he mencionado su perfecta anatomía, acompañada de una igualmente lograda carnación; muestra un cuerpo atlético y muy esbelto, puesto en el centro de la cruz en perfecta «Y» por medio de tres clavos en los empeines (izquierdo sobre el derecho) y las palmas de las manos

2. Como referencia diré que la crónica de la comunidad de abril de 1937, ante la colecta impulsada por «señoras que frecuentan nuestra iglesia» para la realización del comulgatorio (que llevó a cabo Menchón) se dice: «El donativo más modesto fue de 0,25 ptas. y el más elevado de 500 (Sra. de Félix Huarte) siendo el siguiente de 50 pesetas. Abundan los donativos de 1, 2, 5 pesetas».

3. Hablando sobre Ciga, MARTINENA, J.J., dice que este Cristo «produce una curiosa sensación óptica de relieve» *Pintores navarros*, I. Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1981.

(cerradas sobre los clavos). El perizoma que le cubre es muy renacentista por su tamaño pequeño, dejando al descubierto casi todo el cuerpo.

Jesús cuelga de una ancha cruz (que enmarca su tórax y cadera) de fondo neutro y color marrón: envuelve todo el cuerpo y, por contraste, ayuda a dar volumen. Se trata de una cruz latina con un pie sumamente largo, tanto que atraviesa todo el segundo cuerpo del retablo y ayuda a centrar la estatua de san José de Calasanz (¿estará tras él la firma del óleo?). En el saliente superior, en un matemático rectángulo horizontal tan ancho como la cruz, aparece el texto de la condena con el modo frecuente de las iniciales (INRI).

María y Juan, a derecha e izquierda, respectivamente, miran al crucificado con actitud serena y contenida dentro del dolor del momento, sin distraer en absoluto nuestra mirada del motivo central. Cada una de estas dos figuras son, casi, cuadros aislados, dadas las molduras rectas que los enmarcan y separan de la cruz, y por el fondo sobre el que están plasmadas. El paisaje queda reducido a un discreto y bajo suelo verde-parduzco en que se asientan madre y discípulo; ni siquiera un cielo envolvente, sustituido por un dorado uniforme, que intensifica la serenidad.

Ambos personajes ofrecen una visión frontal, algo ladeada en Juan. Sus coronas, círculos dorados más brillantes, recuerdan al gótico. Los pies de María quedan cubiertos por la túnica roja que viste; ésta, casi oculta por el mando azul que le cae desde la cabeza, en la que lleva toca blanca; las manos, juntas sobre el pecho sujetan los bordes del manto. Juan viste de modo parecido: sandalias abiertas, túnica verde, manto rosa desde los hombros hasta media pierna y cerrado por las manos que cruza en el pecho. Encuentro que esta figura del evangelista es la menos lograda de las tres, la de menor volumen.

En las ropas hay diferencia entre la gran angulosidad de las de María y Juan, y el naturalismo del paño de pureza de Cristo. También en la técnica creo que sale beneficiada la figura central: el buen color de su carnación y el logro de su anatomía, se desmarcan del color monótono y plano al que tienden los ropajes de los acompañantes. La luz también acentúa esto: si a Cristo le da de costado creando sombras, en los otros dos va de frente, aplanándolos un poco. Por no poder acceder hasta el cuadro, nada más me atrevo a decir sobre la técnica de esta obra.

Todo eso contribuye a que la mirada tienda, una y otra vez, al Crucificado, siendo el foco de irradiación de la espiritualidad del conjunto.

Ningún artista, por grande que sea, escapa al influjo de la época, de quienes le preceden o de algún maestro genial; Javier Ciga no podía ser excepción. Con su clasicismo, realismo, centrarse en la figura, sobriedad, serenidad..., cualidades que le atribuye M.^a Camino Paredes, y que todas ellas aparecen en este cuadro, se vincula este artista a la mejor tradición de la pintura española, acrisolada en el barroco, y más en concreto a Velázquez.

A mi modo de ver, este Crucificado sigue muy de cerca el modelo del 'Cristo Crucificado' que hacia 1632 pintara Velázquez y que cuelga en el Museo del Prado, reinterpretándolo. Creo que mi afirmación queda patente en la cabeza y su corona de luz, en el ocultamiento del rostro, lo rectilíneo de la cruz, la simetría del cuerpo y en fondo neutro en que se enmarca, así como la serenidad que rezuma. En la mencionada obra de J.J. Martinena leemos a este respecto: «En toda su producción artística —la de Ciga— es patente su decidida inclinación hacia el realismo: respeto por las formas, equilibrio en la composición, suavidad de tonos, fidelidad al modelo. Pero además sus preferencias fueron siempre hacia el estilo y la manera tradicional. Velázquez sería su pintor favorito, por lo que la obra de Ciga tiene algo de velazqueña. Incluso llegó a copiar en distintas ocasiones algunos cuadros de su admirado y lejano maestro».

A diferencia de Velázquez, Ciga prefiere un canon bastante más alargado, más grequiano; deja la tradición sevillana de comienzos del XVII (posiblemente influida por el protestantismo y su comprensión del suplicio de la cruz) y opta por un solo clavo para ambos pies; en el perizoma prescinde del nudo barroco.

¿Podemos hablar de influencias para la Virgen y san Juan? La tarde del Domingo de Resurrección del 86 visitaba yo el románico de la Valdorba. Inspeccionando todo el complejo ruinoso adosado a la ermita de Cataláin en Garínoain, me sorprendí en la última de sus salas ante dos estatuas de pasta que atribuyo a la casa imaginera de Olot; de inmediato vino a mi recuerdo el calvario de los escolapios.

Se trata de una Virgen y un san Juan retirados del culto, imágenes propias de un calvario (lo más posible es que fueran compradas para acompañar al Cristo gótico y que fueran retiradas en la última restauración). Sendas imágenes son idénticas a las del cuadro que comento: en proporciones, postura, plegados y colorido. Les hice foto para estudiarlas comparativamente; en San Juan, Ciga introdujo una variante: el de pasta tiene las manos separadas sobre el pecho, mientras el suyo coincide con la postura de María al juntarlas. Sin más prueba que mi convencimiento me atrevo a decir que el pintor navarro, mejor técnico que creador, se dejó conducir por los modelos de los talleres de Olot, pues coincide hasta la angulosidad de los pliegues, rasgo propio del gótico flamenco del siglo XV y que hizo suyo la casa catalana.

Según la catalogación que de las etapas del pintor hace C. Paredes (1907 a 1914, 1916 a 1936, 1939 a 1960), esta obra pertenecería a la tercera. Juan y María me parecen muy propios de ella, llevado por «un deseo desmesurado de producir, mas el Cristo lo veo aún vinculado a su segunda etapa, la de su culmen, por su bien hacer y creatividad (o re-creatividad).

2. «SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS NIÑO»

No sé si la catalogación de la obra de Ciga conoce este cuadro. La exposición que el Museo de Navarra le dedicó en 1978 no la exhibió. Que no llevaran el 'Cristo de la sanción' era lógico, dado el emplazamiento de esta obra; pero este Niño Jesús es un cuadro manejable, de 88 x 56 cm., óleo sobre lienzo. La autoría no es discutible, pues en su ángulo inferior izquierdo va firmado, «J. CIGA» (y subrayada tal firma), y porque la memoria de los escolapios se lo atribuye a él.

El por qué de esta obra en los escolapios me lo da, nuevamente, el P. Roldán (que actualmente reside en este colegio).

En busca de vocaciones para su grupo y con la misión de abrir una casa-seminario en esta tierra, llega al colegio escolapio de Pamplona el P. Diss, miembro de la francesa «Congregación del Sdo. Corazón de Jesús, PP. de Timon-David»⁴. Era hacia el año 1951, época de abundancia vocacional para el sacerdocio y vida religiosa, sobre todo en Navarra.

El P. Diss quiere encargar un cuadro del titular de su Congregación. El P. Roldán, que había encargado el Calvario del colegio, le habla de Ciga y le pone en contacto con el pintor. Y aquí viene lo curioso: el pago lo debió realizar el P. Diss⁵, pero al irse a San Sebastián para abrir allí su fundación española, debió olvidarse el cuadro. El P. Roldán se sorprende de que el lienzo esté en Pamplona, pues no lo sabía. Al preguntarle yo qué medidas tenía, abre las manos y dice «así», coincidiendo esa medida con la del cuadro que comento. Antes de esta entrevista con el P. Roldán, dado que yo algo ya sabía, visité la comunidad de Timon-David en San Sebastián: no tienen ningún

4. El P. Diss era hijo de murciano afincado en Argel (son datos del P. Roldán), donde nació y donde posiblemente se afrancesó su apellido, que bien pudo ser Diez o Díez. Si se hospedó un tiempo en los escolapios es porque existe cierta relación, pues el fundador francés tomó como patrón secundario a San José de Calasanz.

5. El P. Roldán dice que costó 3.000 ptas.; no lo creo. A sólo 2 ó 3 años del 'Cristo de la Sanción', siendo infinitamente más pequeño, no es lógico que cueste lo mismo; demasiada casualidad, también, que el valor de ambas obras coincida en la cifra.

cuadro del Niño Jesús, ni recuerdan que haya existido, ni les suena a nada lo que yo les cuento de Pamplona y Ciga en los preludios de abrir la casa.

El hecho de ser un Niño Jesús, me explicó el timoniano, se debe a que al ser fundada la Congregación en Marsella ya existía otra con ese nombre, por lo que a ésta se le añadió «Niño» (Sdo. Corazón de Jesús Niño), pero que actualmente está suprimido.

Esta obra corresponde a esa tercera y última etapa del pintor, mencionada al hablar del 'Cristo de la sanción'. Muy posiblemente estamos ante la copia de alguna estampa seguidora del Niño Jesús del alemán H. Hoffmann.

Sobre un fondo neutro (de tradición barroca) color salmón, se asienta, sin ápice de ingravidez, la figura que ocupa toda la altura del lienzo. Destaca por el color blanco de su túnica y la viveza de las carnaciones. Esta túnica larga, ceñida con cinturón crema de adornos amarillos, se eleva un poco en la derecha para dejar visible este pie desde el tobillo. Esta prenda parece esbozada más que acabada, y contrasta su linealismo con el naturalismo de las carnaciones. La imagen lleva los pies desnudos, algo adelantado el izquierdo. El pecho lo lleva cubierto por un corazón color pastel tostado que irradia rayos de luz amarillos, rodeado por una corona de espinas, flameante y acabado en una crucecita. En él se apoya la mano izquierda, mientras con la derecha bendice.

El pintor ha mimado sobre todo la cabeza, nimbada en oro encerrado en círculo. Curioso el detalle de pintarlo pelirrojo. Ojos castaños perdidos en el infinito, labios cerrados: aire serio, abstraído, pero acogedor. El rostro es lo más conseguido, con pincelada suelta y modeladora del volumen, al igual que las manos y pies. El rostro consigue toda la espiritualidad del cuadro al compaginar magistralmente color, luz y forma, ayudado por los tonos pastel y sus ojos profundos.

En todo el cuadro domina la pincelada suelta, ágil, el abocetamiento, el recuerdo impresionista.

Esta vez el dato me lo da otro escolapio, insigne para muchos pamploneses, el P. Joaquín Erviti; hace muchos años que me comentó que, para él, la gracia de este cuadro está en el logro de la mirada, cuando resulta que los ojos cansados del pintor comenzaban a quedarse ciegos.

3. «CRISTO REY»

De este tercer óleo del que voy a hablar sí que estoy seguro que no es conocido, así como que se trata de una copia, aunque retocada. Su paradero es hoy desconocido; muy posiblemente haya desaparecido.

Según los usos religiosos de la época, en el colegio de los escolapios existió un grupo de 'Acción Católica', dirigida y animada por el P. Gregorio Valencia (cuyo influjo sobrepasó el colegio, en el que vive actualmente). El día grande de este movimiento eclesial era el domingo de Cristo Rey, en octubre (las reformas del Vaticano II lo trasladaron al último domingo del año litúrgico, al acabarse noviembre): misa solemne, banderas del grupo, imposición de medallas a los entrantes y a los cambiantes de grupo, etc.

El P. Valencia preparó una sala para las actividades de este movimiento y quiso que la presidiera un Cristo Rey. Recurrió a Ciga porque acababa de pintar el retrato de su cuñada. Este encargo debió ser hacia el año 1950, pues recuerda haberlo encargado los primeros años de su estancia en este colegio, al que llegó en el 48. Conserva un libro escrito por él mismo, «Crónica interna —Volumen II— Curso 1949-1950. Juventud Calasancia de Acción Católica», en cuya primera página se lee: «Noviembre: (...) Se amuebla la Sala de A.C. dignamente, siendo éste un gran paso

para la organización del Centro». Nada, pues, sobre el cuadro; pero tal entraba en el proyecto de amueblación; dice el padre que tal vez se puso algo más tarde.

Lo quería «bonito y elegante», por lo que al pintor le llevó una reproducción de Van Eyck, el Dios central del políptico de Gante⁶, pidiéndole que lo pintara «joven, no de 40 años», de igual color pero más simple en detalles. Al poco tiempo estaba la obra: óleo sobre chapa de ocume o similar. No recuerda si estaba firmado o no, mas se inclina por que sí, dado que se trataba de un encargo. Medía entre 1,75 y 2 m. de altura.

El pago no corrió a cargo del colegio, sino que se hizo con dinero de las cuotas de los miembros de Acción Católica y con otro que al escolapio le dieron en donativo. No recuerda cuánto costó, pues el pago debió ir unido al del retrato de su cuñada.

En la fiesta de Cristo Rey este cuadro era trasladado a la iglesia y colocado en el expositor del retablo.

En 1964 el P. Valencia fue destinado a Brasil; en su primera venida a vacaciones, 1969, aún estaba el cuadro en su sitio; mas en la década del 70 dejó de verlo, desapareció y se pierde su pista. Coincide con el cambio de estilo en la dirección espiritual del colegio, por lo que bien pudo ser retirado de la sala, metido en alguna otra, después algún desván, para finalmente...

Lo único que he encontrado de él es una foto que conserva el P. Valencia, demasiado pequeña (8 x 5 cm.) y en blanco y negro: una panorámica de la sala de Acción Católica, en que se ve el cuadro, quedando dificultada su visión por un foco de luz que le da en los pies. Se trata de un Cristo sentado, con pose de Dios Majestad.

Lo primero que se aprecia al comparar esta foto y el original flamenco es que Ciga se limita a reproducir el modelo, pero suavizando las angulosidades y hieratismo del XV, y dando un canon más bajo; las proporciones del lienzo de Ciga son más anchas y menos altas.

Los pliegues del ropaje, aun inspirados en el modelo, se asemejan a las curvas barrocas. Cristo viste al modo papal: capa pluvial y tiara, cuyas ínfulas le cuelgan por delante. Las ricas orlas de pedrería de los bordes de la ropa del modelo, han sido aquí simplificadas; la banda que le cruza el pecho, bajo el manto, ha prescindido de la inscripción «Sabaot». Los rayos que irradian de la cabeza de Cristo creo que Ciga los destaca más.

La foto en que me apoyo no me permite decir si Ciga logró o no el rostro «más joven» que se le había encargado; más serio o duro sí que parece.

El manto, algo recogido sobre las rodillas, deja ver los zapatos. Estos arrancan del borde inferior del cuadro, pues el escabel que sostenía al Cristo flamenco ha sido suprimido aquí; según esto, aquella gótica corona de rey que Van Eyck puso en el suelo, ante el trono, quedó suprimida en el lienzo escolapio.

Con la mano derecha bendice y con la izquierda sostiene un delgado cetro, menos ampuloso en su remate que el original.

La riqueza que Van Eyck dio a su fondo a base del brocado en que repetía el motivo del pelícano alimentando a sus crías, también es rememorada por Ciga, aunque la foto no me deja adivinar qué decoración emplea.

Como en el modelo, unos arcos concéntricos encuadran la cabeza y la persona de Cristo; la inscripción que nuestro pintor pone en ellos es más breve que la del flamenco.

Al igual que los otros dos cuadros, éste pertenecería a la tercera y última etapa del pintor.

6. Políptico de Gante o 'La adoración del Cordero', catedral de San Babón de Gante (Bélgica). El Dios fue pintado hacia 1432 y mide 83 cm.

4. INTENTO DE VALORACIÓN DE ESTOS TRES ÓLEOS

Si bien no aportan nada nuevo, ni a la técnica, ni a la temática, ni a la vida del pintor, sí que nos hablan de lo que ya sabíamos: al final de su vida, Ciga aceptó todos los encargos que se le pedían, y los hacía bien, sin remilgos porque le pidiesen algo según un modelo. El Crucificado de 'El Cristo de la sanción' creo que sí es una obra lograda y a destacar, entrando por derecho en una selección que sobre Ciga hubiera que hacer. El mérito de los otros dos cuadros tal vez esté en ampliar el catálogo que ya conocíamos.

Se hacen verdad, de nuevo, las palabras de Camino Paredes: «Conocedor de los nuevos derroteros pictóricos, se mantendrá alejado del afán investigador de otros pintores coetáneos, y se alinearán conscientemente en la tradición del realismo comedido, bien construido y exento de aventura».



Retablo de la Iglesia del Colegio de los PP. Escolapios.



Calvario de J. Ciga (Retablo Iglesia Escolapios).



Imágenes de pasta (modelos para el Retablo de los Escolapios).



Sagrado Corazón de Jesús Niño. J. Ciga.



Cristo Rey. J. Ciga.

