

# ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD: NOTAS BIOGRÁFICAS Y PROCESO FORMATIVO DEL PINTOR NAVARRO INOCENCIO GARCÍA ASARTA (1861-1897)\*

*Ignacio J. Urricelqui Pacho*

## **Cuestiones preliminares: formación entre la tradición y la modernidad**

La dualidad a la que alude la primera parte del enunciado que proponemos como título de este trabajo explica la realidad artística vivida durante el último cuarto del siglo XIX no sólo en los centros nacionales, sino también, en aquellos del extranjero a los que miraban nuestros artistas. Durante esa centuria, fueron dos ciudades las que acapararon la atención de los pintores españoles, Roma y París, atractivas tanto por la formación académica privilegiada que ofrecían como por los mecanismos de promoción en ellas establecidos. Roma vino a convertirse desde principios del siglo XIX en el escenario predilecto de aquellos pintores que deseaban continuar su formación académica, mientras que París hizo las veces de “sueño dorado” para los artistas nacionales gracias al mito cosmopolita que sobre ella fueron tejiendo ellos mismos. Fundamentales en este sentido resultaron las pensiones concedidas primero a través de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y, a partir de 1873, mediante el Ministerio de Estado<sup>1</sup>.

No obstante, en el último cuarto del siglo, mientras que Roma ratificaba su condición de ciudad académica con la creación en 1873 de la Academia Española<sup>2</sup>, París comenzaba a experimentar de manos del Impresionismo el inicio de un proceso de modernización artística que vendría a ser punto de arranque de las experiencias pictóricas posteriores, produciéndose así una marcada disgregación de un lado, hacia la postura tradicional, significada por Roma, con Madrid y la Academia de Bellas Artes de San Fernando como principales bastiones; y de otro hacia planteamientos modernizadores, impulsados a través del sector no académico de París y de otros focos europeos como Bruselas, que encontraron en ciudades como Barcelona o Bilbao atractivos, y oportunos, campos de cultivo<sup>3</sup>.

Si revelador es el dilema en artistas procedentes de regiones con una amplia tradición pictórica, el hecho se complica en aquellos oriundos de comunidades como Navarra, región que según tópico comentario, venía careciendo de tradición pictórica desde el siglo XVI. Inocencio García Asarta, pintor navarro sobre quien versa este trabajo, no pudo escapar a este dilema, optando por conjugar en su formación, en un alarde de excepcional inquietud para el ambiente pictórico aquí reinante a finales del siglo XIX, tanto la opción propuesta por la tradición como aquella procedente de la modernidad, visitando

durante dos décadas los centros nacionales y europeos más significativos en ambas tendencias. En este trabajo deseamos mostrar algunas de las conclusiones del estudio que desde algún tiempo venimos desarrollando sobre la vida y obra de este artista y que recientemente ha sido presentado en la Universidad de Navarra<sup>4</sup>.

### **Primera etapa formativa: al hilo de la tradición**

Si de algún modo puede definirse la vida de Inocencio García Asarta durante su etapa formativa es de itinerante. Sorprende su capacidad de movimiento y su gran inquietud por formarse en los centros artísticos más notables del momento, lo que le permitió entrar en contacto tanto con aquellos espacios de tendencia tradicional como con los que progresivamente se habían ido abriendo a la modernidad. Su proceso formativo transcurre como tal de 1877, año en el que se matricula en la Academia de Bellas Artes de Vitoria, a 1897, cuando visita el Museo del Prado para estudiar a los maestros españoles del XVII, en especial a Velázquez, un año antes de instalarse definitivamente en Bilbao de la mano del patricio local Laureano de Jado<sup>5</sup>.

Dentro de este amplio proceso formativo detectamos dos fases condicionadas totalmente por el carácter pictórico imperante en los diferentes centros en los que se desarrollaron. La primera, que transcurre de 1877 a 1891, desplegada entre Vitoria, Roma y Barcelona, se caracteriza por el tono académico de las influencias recibidas. Si bien la ciudad condal pudo suponer para el artista una cierta toma de contacto con modos más modernos, creemos que se sintió más inclinado hacia formas respetuosas con la tradición anterior. La segunda fase arranca con su llegada a París a finales de 1891 o principios de 1892, y se desarrolló hasta 1897, año en el que según Llano Gorostiza, García Asarta descubrió a Velázquez en el Museo del Prado<sup>6</sup>. Esta segunda fase supone un significativo cambio estilístico de manos de la paleta, que se hace más cálida a través del contacto con el Impresionismo y la escuela de Barbizón; de la pincelada, que aún respetando el dibujo adquiere trazos más abocetados; y del tema, interesándose por escenas de la vida circundante, si bien con predilección permanente por aquello procedente del medio rural y de las costas.

Inocencio García Asarta, hijo de Andrés García Lerín y de Ciriaca Asarta de Osés, nació en Gastiáin (Valderana, Navarra) a las seis de la tarde del 28 de diciembre de 1861, día de los Santos Inocentes, de ahí su nombre, siendo bautizado al día siguiente en la Iglesia parroquial de dicha localidad. Fueron sus abuelos paternos Fermín García y María Petra Lerín, y los maternos Fausto Asarta y Ramona de Osés. Según el acta bautismal, tuvo como padrinos a sus tíos Agapito Asarta y Juana Josefa García<sup>7</sup>. Se crió en el seno de una familia acomodada y de cierta tradición militar. Su abuelo paterno, Fermín García, había ejercido de Escribano Real en la zona, y su padre, Andrés García, era Teniente Coronel de Infantería del Ejército de S. M. M<sup>a</sup> Cristina de Habsburgo, compaginando durante algún tiempo esta labor con la concejalía en el Ayuntamiento de Galbarra, a cuyo concejo pertenece Gastiáin<sup>8</sup>. Sin embargo, no se sintió inclinado a seguir los pasos de sus predecesores, sintiendo desde muy niño la afición por la pintura.

Su primera etapa formativa comienza como tal en Vitoria en 1877, si bien, según el político e intelectual vasco Fermín Herrán, a quien debemos las primeras noticias sobre el artista y que jugó un importante papel de apoyo en sus

primeros años, es más que probable que antes pasara una pequeña temporada en Pamplona, llegando incluso a tomar contacto con algún pintor local<sup>9</sup>. No debe extrañarnos que García Asarta eligiera formarse en la capital alavesa, ciudad próxima a su pueblo de origen, y en la que durante el siglo XIX se había experimentado un importante proceso de modernización acompañado de la fundación de numerosas instituciones y sociedades culturales, siendo una de las más importantes la Academia de Bellas Artes, activa desde 1818, y verdadera dinamizadora de la vida artística en la capital alavesa<sup>10</sup>.

En esta primera etapa se constata una formación de corte académico impuesta tanto por las enseñanzas recibidas en el centro vitoriano como por el posterior estudio en Roma. Fue el pintor de origen francés Emilio Soubrier, maestro de maestros y hombre de mentalidad avanzada, quien le introdujo en la disciplina del dibujo a través de las asignaturas que ostentaba en la Academia de Vitoria, Dibujo de figura (cursos 1877-1878 y 1878-1879) y Dibujo de Yeso (cursos 1879-1880 y 1880-1881)<sup>11</sup>. Igualmente, esta relación continuó en el estudio que el maestro regentaba en el número 5 de la calle General Álava, al que también acudieron otros jóvenes pintores como Pablo Uranga, Fernando de Amarica o Ignacio Díaz Olano<sup>12</sup>, lo que pone al joven navarro en relación prematura con algunos de los posteriores maestros de la pintura en el País Vasco. Parece ser que García Asarta evidenció deseos de trasladarse a Madrid, si bien una repentina enfermedad, así como sus trabajos de decoración al fresco en una de las estancias del palacio de los Cienfuegos, situado en la localidad alavesa de Salvatierra, echaron por tierra sus aspiraciones, que no obstante cumpliría más adelante<sup>13</sup>.

Sin embargo, esto no supuso un parón en su proceso formativo ya que en 1882 se trasladó a Roma con sus propios medios, modalidad frecuente y necesaria entre aquellos artistas que no podían, o no querían, acceder a los mecanismos oficiales (pensiones) amparados por las instituciones locales (diputaciones, ayuntamientos, academias, etc.). Allí tuvo ocasión de formarse libremente copiando a los grandes maestros en las diversas pinacotecas, con predilección por Miguel Ángel y por Caravaggio, de los que aprendió el respeto por la anatomía, de formas musculosas, y el atrevimiento en los contrastes lumínicos.

No obstante, parece que pronto comenzó a sufrir las consecuencias de la escasez económica, por lo que movido por algunos de los miembros de la Colonia española allí afincados, entre ellos Francisco Pradilla, quien para entonces ya había maravillado a público y a crítica con su versión de "Juana la Loca" (1877) y con "La rendición de Granada" (1882), solicitó a la Diputación Foral de Navarra una pensión. Este episodio ha sido referencia obligada en quienes han tratado en algún momento al artista, si bien únicamente Javier Suescun lo contrastó documentalmente, llegando a la conclusión de que fue el propio pintor quien solicitó la ayuda, y no la Colonia española de Roma, como se ha referido constantemente, siéndole finalmente denegada<sup>14</sup>. Recientemente, hemos puesto de manifiesto el importante papel que jugó Fermín Herrán en apoyo del pintor navarro ante la Corporación provincial<sup>15</sup>. Muy posiblemente esta negativa, unida al aumento de las dificultades económicas del artista en Roma le movieron a regresar antes de lo deseado. Creemos que a finales de 1884 el artista ya se encontraba de nuevo en Vitoria, participando en la *Exposición de Bellas Artes, Industria, Comercio y Agricultura*, celebrada en esta ciudad, de la mano de Fermín Herrán, a la sazón Teniente alcalde de la villa, y designado

organizador del evento. Llama la atención que los críticos se refieran a García Asarta como "pintor vitoriano", lo cual confirma la íntima vinculación del joven artista con la capital alavésa en sus comienzos<sup>16</sup>.

A partir de 1885 García Asarta entró en contacto con Barcelona, cuestión interesante y que debe ser considerada como antesala de su posterior etapa. Debió sentirse atraído por la particular vida artística que allí se desarrollaba, tan diferente de la que él había experimentado en centros tradicionales como Vitoria y Roma. No debemos dejar de lado que Barcelona fue, junto con Bilbao, la ciudad que más sensible se mostró al proceso de modernización de la pintura experimentado durante el último cuarto del siglo XIX<sup>17</sup>. Tenemos constancia de que en 1885 participó con diez obras en la exposición organizada por el Centro de Acuarelistas y celebrada en el Museo Martorell. Pero tan interesante como constatar su presencia en esta exposición, es comprobar que en el catálogo de la misma figura como residente en el número 8 de la barcelonesa calle Baños Viejos, en pleno casco antiguo<sup>18</sup>. Esto nos da pie a suponer una estancia prolongada del artista en la ciudad condal, la cual queda confirmada gracias a un artículo aparecido en *El Diario Mercantil de Barcelona* y que es reproducido íntegramente en octubre de 1889 por *El Liberal Navarro*<sup>19</sup>. En él, además de aportarse interesantes valoraciones sobre su pintura, fundamentalmente centrada en marinas, se da cuenta de su labor como ilustrador de publicaciones e, interesante, una posible actividad en el campo del grabado. Esta faceta ya fue apuntada por Rafols en su *Diccionario de Artistas Catalanes*, quien describió a García Asarta como un artista de origen navarro que se especializó en reportajes gráficos para las revistas barcelonesas más en boga de su tiempo, lo cual resulta bastante significativo<sup>20</sup>.

Entre 1889 y 1891 se va a desarrollar un período intermedio en el que el artista permaneció vinculado a Pamplona, y que no ha sido tratado por ningún autor, pese a resultar trascendental para su posterior desarrollo formativo. Sobre el clima artístico en la capital navarra, hay que señalar que no fue hasta el último cuarto del siglo XIX cuando se empezó a manifestar un incremento en el interés por las bellas artes autóctonas, tanto por parte del público como de las instituciones locales, siendo determinante la creación en 1873 de la Escuela de Artes y Oficios<sup>21</sup>. Antes de ello, tan sólo un sector de la burguesía local sentía cierta inclinación por el arte a través de las lecciones que se impartían en las academias y centros locales, entre los que destacó la Academia privada de Juan Antonio Pagola, activa a principios de siglo, y la Escuela de Dibujo, dependiente del Ayuntamiento y de la Diputación, creada en 1828<sup>22</sup>. Por su parte las instituciones locales, con la Diputación Foral a la cabeza, prestaron puntual atención a la actividad pictórica, siendo la decoración del Salón del Trono del Palacio provincial a mediados del siglo y la pensión concedida a Martín Domingo Izangorena entre 1880 y 1882 los escasos ejemplos existentes de apoyo a la pintura<sup>23</sup>.

No sabemos la fecha exacta de su regreso de Barcelona, pero sí es seguro que en septiembre de 1889 se encontraba en Navarra, ya que lo tenemos localizado en el *Libro de visitas* de don Fernando Albizu, párroco de Elgorriaga y poseedor de una fastuosa huerta que era admirada por múltiples visitantes a lo largo del año, que no dudaban en estampar su firma, a veces con dedicatoria, en dicho libro<sup>24</sup>. De igual modo, y gracias al referido artículo de octubre de 1889 aparecido en *El Liberal Navarro*, sabemos que expuso alguna obra en el Bazar de las Columnas, situado en el número 12 de la calle Héroes de Estella, en

Pamplona –actual Chapitela-. Ya en 1890, el 17 de mayo, García Asarta retiraba de las oficinas de la Diputación provincial la instancia que dirigió a la misma desde Roma en 1883 y a la que ya hemos hecho mención anteriormente<sup>25</sup>.

Son tres los aspectos que deben destacarse en su relación con Pamplona. En primer lugar, su labor, entre 1889-1891, como retratista de determinadas familias de la burguesía local, no sólo pamplonesa sino navarra, algunas de las cuales volverían a requerir sus servicios más adelante. El hecho de que muchos de estos personajes se hallen vinculados a círculos carlistas nos da que pensar sobre una posible aproximación del artista hacia esta ideología, al menos en sus años de juventud. Son obras frías, de marcado dibujo, coloreadas con cremas, ocre y verdes, de luz uniforme, cuyo resultado final aparece un tanto rígido, quizá por el excesivo peso de su formación académica. Son de destacar los retratos de don Pedro Almádoz, don Esteban Pérez de Tafalla y doña Joaquina Beunza, esposa del ilustre compositor don Casimiro Morondo, a quien también retrató el artista por esta época (Foto 1)<sup>26</sup>.

El segundo de los aspectos que debemos tener en cuenta es su participación en la exposición artística celebrada en julio de 1891 en Pamplona con motivo de las fiestas de San Fermín. Se trata realmente de una muestra que fue organizada de forma precipitada por los artistas locales junto a otra “oficial” de flores y plantas instalada en los jardines de la Taconera<sup>27</sup>. A ella acudieron diferentes pintores, entre los que destacan Eduardo Carceller, a la sazón, profesor de Dibujo de Figura y Adorno en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad, y Bienvenido Bru, profesor de Dibujo del Instituto provincial. García Asarta expuso la enorme cantidad de 62 pinturas, hecho que fue destacado por la prensa local, que puso especial atención en el lienzo titulado “Paisaje de Reparazea”, obra de bellas referencias naturalistas, con acertado juego de luces, perfecto dibujo y agradable gama de verdes y ocre. Muy posiblemente, esta pintura fue posteriormente presentada en San Sebastián en la *Exposición Provincial de Fomento de las Artes*. Lo que sí es seguro es que finalmente fue adquirida por la Diputación Foral para ser entregada como regalo al ingeniero Pascual Dihius “como premio á sus buenos servicios en la instalación de las estaciones pecuaria y piscícola de Navarra”, inauguradas el 22 de julio de 1891. Esta adquisición presenta un doble interés por poner de manifiesto la valoración que la Corporación provincial concedió a la obra del artista, pero más importante aún, por establecer un contacto positivo entre éste y la institución, que tuvo su refrendo en la concesión de una pensión ese mismo año<sup>28</sup>.

Efectivamente, y esta es la tercera cuestión que queríamos destacar, ante una nueva solicitud de pensión por parte del artista, la Diputación decidió becarle por espacio de dos años con 2.500 pesetas anuales “en atención á las circunstancias especiales que concurren en el solicitante, demostradas en el expediente y en las obras que recientemente ha expuesto en esta Capital”. Con ella el artista contaba ya con un apoyo económico significativo, además de con una relativa fama en la ciudad, lo que le abrió las puertas de aspiraciones más amplias que se concretarían en el viaje a París. Llama la atención comprobar que la prensa dedicó cobertura al hecho, destacando en todo momento las notables aptitudes del joven artista. El primer pago de 1.250 pesetas, correspondiente a los primeros seis meses, se autorizó el día 10 de octubre, por lo debemos entender que fue a partir de esta fecha cuando se inicia su etapa parisina. Como vemos, esto retrasa algo la fecha inicial de su toma de contacto con París, que la mayoría de los autores habían situado en 1890, sin duda siguiendo a Llano Gorostiza<sup>29</sup>.

Efectivamente, el periódico pamplonés *El Tradicionalista* informó en su rotativa de 16 de enero de 1892 lo siguiente: "Hace pocos días marchó a París con objeto de continuar sus estudios, pensionado por la Diputación, el joven y aventajado pintor D. Inocente Asarta." Es pues a partir de este momento cuando debemos iniciar su etapa en la capital francesa<sup>30</sup>.

### Segunda etapa formativa: contacto con la modernidad

Se inicia así su segunda etapa formativa, que transcurrió de 1891 a 1897 y que supuso un notable cambio en su pintura a través del contacto con el ambiente parisino y con los maestros españoles del XVII en Madrid, si bien durante ese tiempo realizó algunas visitas a su tierra natal, como lo confirman varias pinturas firmadas en 1895 con vistas de Pamplona y Tierra Estella, como la bellísima "Lavanderas a orillas del río Arga", de colección particular (Foto 2).

La capital francesa, donde permaneció entre finales de 1891 y mediados de 1896, envuelta en el mito cosmopolita forjado a lo largo del siglo XIX, ofrecía a los artistas tres mecanismos oficiales, dos de ellos de formación -Escuela de Bellas Artes y academias privadas, con la Julien entre las más destacadas-, y el otro de promoción -Salón oficial-. A esto debemos unirle lo extraoficial, de un lado el aprendizaje autodidacta, y de otro las exposiciones alternativas y en galerías privadas. García Asarta supo aprovechar el amplio abanico de posibilidades ofrecidas, alternando su formación en ambos niveles, lo que conformó una dualidad oficial-extraoficial que mantendría ya a lo largo de toda su producción.

De los mecanismos oficiales de formación, debemos señalar en primer lugar la Escuela de Bellas Artes, a donde debió acudir entre 1892 y 1893<sup>31</sup>. Allí, si bien muy posiblemente como alumno libre, y por lo tanto no matriculado en los libros del centro, desarrolló el estudio anatómico de corte académico compaginado con la copia de pinturas en el Museo del Louvre<sup>32</sup>. A este respecto debe mencionarse el lienzo "Vuelta del trabajo", del Museo de Navarra, copia de un original del pintor francés Constant Troyon, actualmente localizado en el Museo D'Orsay<sup>33</sup>. Fue precisamente esta pintura, de correcta ejecución y perfecta asimilación del estilo del maestro francés, la que envió el artista a la Diputación provincial junto a su solicitud de renovación de la pensión, a lo que accedió la Corporación, recibiendo la obra grandes alabanzas en la prensa<sup>34</sup>. De todos los maestros que formaban parte del cuerpo docente de la Escuela el que más debió influir en el pintor navarro fue William Bouguereau (1825-1905). No en vano, García Asarta se hizo figurar como alumno suyo en varios de los catálogos de las exposiciones nacionales de Madrid, a las que comenzó a presentarse a partir de 1897. Sin embargo, no nos llevemos a engaño, ya que detrás de este pupillage debemos ver, como en muchos artistas, un objetivo meramente curricular destinado a causar impresión en el jurado de las muestras<sup>35</sup>.

A partir del mes de agosto de 1893 el artista se halla matriculado en la Academia Julien. Activa desde 1868 hasta 1959, cuando pasó a formar parte de *l'Ecole Superior d'Arts Graphiques*, dirigida por Met de Penninghen y Jacques d'Andon, ocupó desde sus comienzos un destacado lugar en la formación artística de París, si bien, como señala acertadamente Catherine Fehrer, fue en los años que la dirigió su fundador, Rodolphe Julian, cuando se produjo la mayor

expansión docente de la institución a través de diferentes estudios dispersos en las principales calles de la capital francesa<sup>36</sup>.

Durante el tiempo que permaneció en ella, García Asarta pudo relacionarse con gran variedad de alumnos procedentes de múltiples nacionalidades, algo que con el tiempo se fue convirtiendo en sello de la casa. Jonh Rewald, en su clásica obra *Post Impresionism – From Van Gogh to Gauguin* (New York, 1956) nos ofrece una interesante descripción del ambiente, muchas veces agobiante, que allí reinaba. Sea como sea, la masiva afluencia de alumnos pone de manifiesto la fama con que contaba el centro<sup>37</sup>. Tenemos alguno de los trabajos realizados por el artista en estas clases, concretamente dos desnudos masculinos, uno firmado en 1894 y el otro en 1895. Especialmente en este segundo, apreciamos en primer término al modelo mientras que al fondo el artista desarrolla, con gran abocetamiento, el ambiente de una de estas clases con cuadros y láminas colgadas de las paredes y varios estudiantes trabajando en sus lienzos<sup>38</sup>.

Si en la Escuela de Bellas Artes García Asarta entró en contacto con William Bouguereau, en la Academia Julien tuvo oportunidad de acudir, entre 1893 y 1895, a las clases matinales que los profesores Tony Robert-Fleury (1837-1912) y Jules Lefebvre (1836-1911), dos afamados pintores del momento, a quienes también recordará en lo sucesivo, impartían en el atelier masculino situado en el número 28 de la Rue Fontaine. Fue tal su aprovechamiento que ambos maestros no dudaron en incluirlo en una lista de alumnos recomendados entre los que también figura, como dato curioso, el barcelonés Hermenegildo Alglada Camarasa (1871-1959), quien por entonces se encontraba domiciliado en el 15 de la rue J.J. Rousseau<sup>39</sup>.

La formación en ambos centros y, lo que es más, la vinculación en ellos con maestros como Bouguereau, Robert-Fleury y Lefebvre, los tres respetados en los círculos oficiales, permitieron al artista hacerse con un currículum que le abrió las puertas del Salón oficial, el resorte de lanzamiento artístico más importante en la capital francesa<sup>40</sup>. Fue admitido en dos ocasiones, en 1895 y 1896, reproduciéndose una obra suya en el catálogo de 1896, algo ciertamente destacable, dado el espacio restringido de esta publicación. Expuso una pintura en cada edición, dentro del límite de tres obras impuesto, tituladas “Le repos des bergers”, en 1895, y “Paysanne des Pyrénées”, en 1896, como se ve, temáticamente vinculadas a su tierra dentro de un gusto costumbrista muy en boga en aquella época<sup>41</sup>.

Respecto a los mecanismos extraoficiales antes aludidos, debemos destacar de un lado una posible influencia del Impresionismo francés sobre su pintura, que motivó una mayor aclaración de su paleta, sustituyendo los verdes y ocre apagados de la etapa anterior por rojos, naranjas y tonos asalmonados. Igualmente su temática varió algo respecto a los patrones seguidos anteriormente, interesándose por temas de la calle, si bien siempre manifestó clara preferencia por el medio rural y los espacios marítimos. Igualmente su pincelada se hizo más suelta, llegando, en pequeñas obras, a la simple mancha. Finalmente, apreciamos un marcado interés por la figura femenina, muy desarrollada por pintores como Auguste Renoir. Precisamente, Arozarena se inclina por destacar una huella de este maestro parisino en el navarro, apreciación que compartimos, si bien también nos parece muy sugerente el matiz apuntado por Camino Paredes, quien señala que de todas las influencias parisinas García Asarta se sintió atraído por aquellas de corte más tradicional como

Delacroix, Manet o Courbert<sup>42</sup>. Esto parece confirmar la dualidad tradición-modernidad a la que aludimos constantemente.

Según algunos autores, García Asarta expuso en 1895 con bastante éxito en la galería Sylberberg de París, algo normal en los artistas que buscaban dar salida a sus pinturas y fama a su firma, si bien es un dato que no hemos podido contrastar<sup>43</sup>. Prueba de la fama del artista para entonces es que la Diputación Foral de Navarra aprobará en sesión de 31 de octubre encargarle la realización de un retrato de S. M. M<sup>a</sup> Cristina de Habsburgo, obra que, como vamos a ver, finalizó al año siguiente.

Como colofón final a su extenso período formativo, se sitúa su paso por Madrid, ciudad que para el último lustro del siglo XIX se hallaba ya en abierta disputa con otros centros más sensibles a la modernización pictórica como Barcelona y Bilbao. Algunos autores sitúan la llegada del artista a la capital española en 1896 si bien ese año aún se encontraba en París, domiciliado en el número 56 de la rue du Four<sup>44</sup>, asistiendo al menos hasta junio a las clases de la Academia Julien y trabajando en algunas de sus pinturas. Realmente debió ser a partir de mediados de ese año cuando el artista se trasladó a Madrid aunque pasando antes por Navarra, ya que existen varios retratos de familiares y amigos suyos firmados entonces, como el "Retrato de mi prima Petra" que, por cierto, fue presentado a la Exposición Nacional de 1897 (Foto 3). Mención especial requiere el retrato de la reina M<sup>a</sup> Cristina, firmado también ese año y que, como hemos señalado, fue encargado por la Diputación Foral de Navarra en 1895<sup>45</sup>. Sea como sea, es seguro que para 1897 se encontraba en Madrid, ya que en el catálogo de la Exposición Nacional de ese año, de la que luego hablaremos, aparece domiciliado en la calle Jovellanos<sup>46</sup>.

La capital española dispuso, fundamentalmente, de tres mecanismos oficiales de formación y promoción a los que de una u otra manera estuvieron vinculados los artistas: la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, el Museo del Prado y las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. De las tres, la única que aparentemente pasó por alto García Asarta fue la primera. No aparece referido entre los alumnos matriculados en este centro aunque quizá pueda darse el caso de que acudiera por libre, es decir, sin matrícula, y por lo tanto no incluido en los libros internos. A donde sí que parece con toda seguridad que acudió fue al Museo del Prado donde tuvo ocasión de estudiar y copiar a los maestros de la pintura, con preferencia por los españoles del siglo XVII. Tampoco tenemos noticias suyas en los libros del centro, si bien su deuda velazqueña es más que evidente —composición, luz, e, incluso, color— en obras posteriores como "Escabechería" (Museo de Bellas Artes de Bilbao), o el retrato de Pablo García Ogara (Sociedad Bilbaína, Bilbao), lo que justifica la suposición de que el artista estudió al maestro sevillano *in situ*<sup>47</sup>.

Pero si algo debe destacarse de la relación del pintor con Madrid son sin duda sus participaciones en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; éstas, iniciadas en 1856 a imitación tardía del Salón de París y que, como acertadamente señaló Gutiérrez Burón, no fueron únicamente un acontecimiento artístico, sino también escaparate social para las numerosas personas que se daban cita<sup>48</sup>. El pintor navarro participó concretamente en cuatro de las ediciones, 1897, 1899, 1904 y 1906. Hay que señalar que la única de sus participaciones que corresponde a su estancia real en Madrid es la primera, ya que a las siguientes, si nos ceñimos a los catálogos de las muestras, envió sus lienzos desde Gastiain (1899) y Bilbao (1904 y 1906)<sup>49</sup>.



De sus participaciones debemos destacar en primer lugar la gran cantidad de lienzos presentados, un total de veintidós en los que se decantó por una temática acorde con su entorno. Así, mientras que en las ediciones de 1897 y 1899 los asuntos se centran fundamentalmente en tipos y escenas de su Navarra natal, las obras presentadas en las exposiciones de 1904 y 1906, años en los que el artista ya se encontraba vinculado al País Vasco, muestran una clara inclinación hacia asuntos relacionados con los tipos y costumbres de este territorio.

Su paso por este evento no fue improductivo ya que en 1897 y 1904 obtuvo sendas menciones honoríficas, algo así como un premio de tercera clase, desde luego no tan honroso y significativo como una medalla de primera, pero sí digno de reconocimiento. Las obras premiadas fueron "Noticias de Cuba", en 1897, y muy posiblemente "Idilio en la playa", en 1904. Respecto a la primera no hay duda, ya que el dato viene confirmado por el estudio de Gutierrez Burón<sup>50</sup>, mientras que en relación a la segunda obra lo suponemos atendiendo a que fue la única de las presentadas ese año que se reprodujo en el catálogo oficial de la exposición, algo que quedaba exclusivamente destinado a las obras premiadas<sup>51</sup> (Foto 4). No obstante, de estas participaciones debemos deducir únicamente un éxito relativo, intrascendente en el ambiente artístico oficial de Madrid pero importante de cara a su formación curricular, y sugerente en otros espacios regionales como Bilbao y, sobre todo, Pamplona.

#### **A modo de conclusión**

Según lo desarrollado en este trabajo, tenemos ante nosotros a un artista inquieto y perfectamente conocedor de gran parte de la realidad artística de su momento, algo excepcional sin duda para el ambiente pictórico en Navarra a finales del siglo XIX y principios del XX. Se ratifica el éxito que acompañó a sus pinturas durante sus años de formación, en especial en el ambiente pamplonés, logrando con ello establecer magníficas relaciones con la Diputación Foral, confirmadas a través de la beca concedida entre 1891 y 1895, los envíos de lienzos por parte del artista en 1892 y 1893, y el encargo del retrato de S.M. M<sup>a</sup> Cristina de Habsburgo en 1895. Debemos tener en cuenta también su prematura vinculación con el ambiente artístico de Vitoria, destacando su relación personal con Fermín Herrán, claro precedente de su posterior desarrollo en Bilbao, a partir de 1898 y hasta su fallecimiento en 1921.

Respecto a la cronología que hemos propuesto, y que contrasta con la ofrecida por otros autores<sup>52</sup>, creemos que es la que mejor se adecua a su período formativo, determinado por el contacto con diferentes influencias, tanto de maestros vivos como de maestros del pasado, de éstos a través de sus obras, que repercutieron en su estilo -de más rígido y monótono a más colorista y variado- y en su temática -de una preferencia por el retrato y el paisaje, a un interés por las escenas urbanas y marítimas, y por el costumbrismo.

Apéndice fotográfico

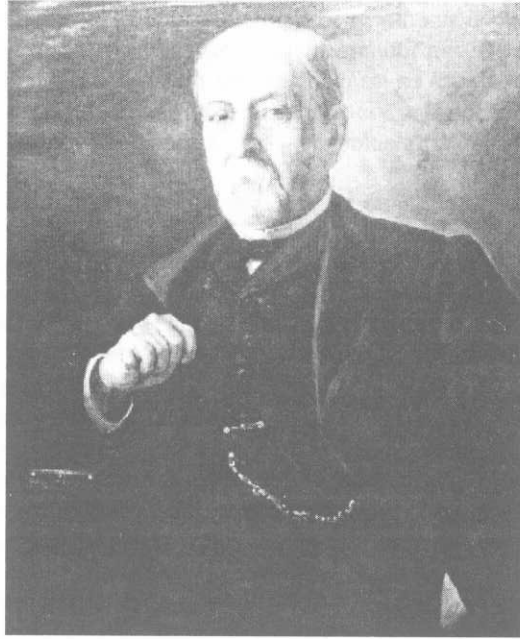


Foto 1. "Retrato de don Esteban Pérez de Tafalla", c.a. 1890

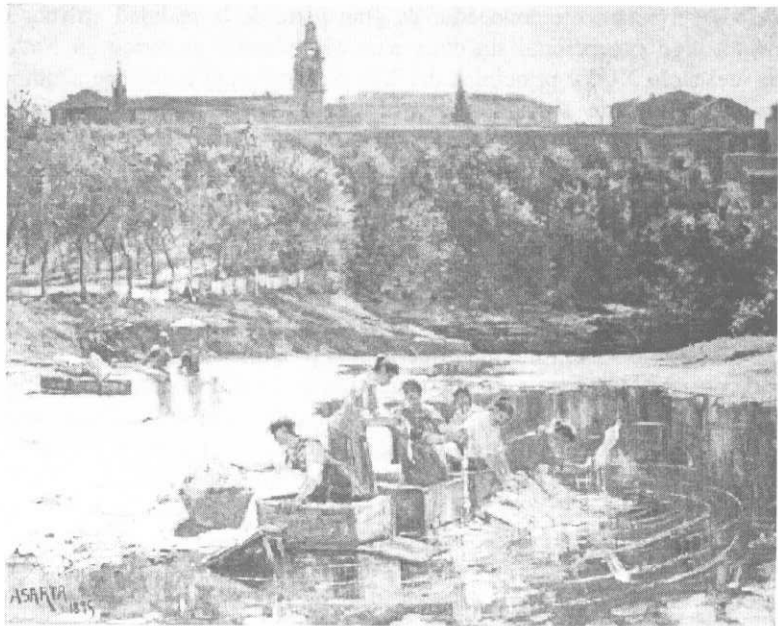


Foto 2. "Lavanderas en el río Arga", (1895)

*Entre la tradición y la modernidad: notas biográficas y proceso...*



Foto 3. "Retrato de mi prima Petra", (1896)



Foto 4. "Idilio en la Playa", (c. a. 1904)

## Bibliografía

- Alegría Goñi, Carmen (1994), "Pintores contemporáneos I", en *El Arte en Navarra*, t. II, Diario de Navarra, Pamplona.
- Arozarena, Iñigo (1991), *Inocencio García Asarta*, Pamplona, Gobierno de Navarra, s/p. Folleto-catálogo de exposición.
- Bru Romo, Margarita (1971), *La Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1914)*, Madrid.
- Casado Alcalde, Esteban (1986), "Pintores pensionados en Roma en el siglo XIX", *Archivo Español de Arte*, nº 233-236, pp. 363-385.
- Casado Alcalde, Esteban (1987), *La Academia Española de Roma y los pintores de la primera promoción*, Universidad Complutense, Madrid.
- Cola y Goiti, J. (1884), "Exposición alavesa", en *Euskal- Erria*, t. XI, Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1979.
- Ferher, Catherine (1984), "New Light on the Académie Julian and its Founder (Rodolphe Julian)", *Gazette des Beaux- Arts*, vol. CIII, pp. 207-216.
- Freixa, Mireia (1992), "Los paisajes y los temas en la pintura catalana (1890-1915)", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española*.
- Gállego, Julián (1964), "1855-1900: Artistas españoles en medio siglo de Exposiciones Universales de París", en *Revista de Ideas Estéticas*, nº 88, pp. 297-312.
- García Diez, Juan Antonio (1990), *La pintura en Álava*, Vitoria.
- González, Carlos y Martí, Monserrat (1987), *Pintores españoles en Roma*, Barcelona, Tusquets.
- González, Carlos y Martí, Monserrat (1989), *Pintores españoles en París (1850- 1900)*, Tusquets, Barcelona.
- Gutiérrez Burón, Jesús (1987), *Exposiciones Nacionales en España en el siglo XIX*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, inédita, T. II.
- Herrán, Fermín (1899), "Inocencio García Asarta", en *Aplausos y Censuras*, vol.III, Biblioteca Bascongada de Fermín Herrán, T. 34, Imprenta de Andrés P. Cardenal, Bilbao.
- Larumbe Martín, María (1990), *El Academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona.
- Llano Gorostiza, Manuel (1965), *Pintura vasca*, Grijelmo, Bilbao.
- Martín, Celia (1999), *25 años. Escuela de Arte- Pamplona 1972-1997*.
- Martinena Ruiz, Juan J. (1985), *El Palacio de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona.
- Muniain, Sara (1994), "El Palacio de Navarra, muestrario de símbolos históricos", en *Signos de Identidad Histórica para Navarra*, T. II, CAN, Pamplona.
- Pantorba, Bernardino de (reed. 1980), *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid.
- Rafols, J. F. (1951), *Diccionario biográfico de Artistas de Cataluña desde la época romana hasta nuestros días*, Barcelona.
- Redín, Ana (1999), *25 años. Escuela de Arte- Pamplona 1972-1997*, Escuela de Arte, Pamplona.
- Reyero, Carlos (1991), "Pintores españoles del siglo XIX en la Escuela de Bellas Artes de París: entre el aprendizaje cosmopolita y el mérito curricular", *Academia*, nº 72, pp. 384-387.

- Reyero, Carlos (1993), *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Rivera Blanco, A. (1992), *La ciudad levítica. Continuidad y cambio en una ciudad del interior (Vitoria, 1876-1936)*, Diputación Foral de Álava, Vitoria.
- Segré, M. (1998), *L'Ecole des Beaux-Arts. XIXe – XXe siècles*, L'Harmattan, París.
- Suescun, Javier (1981), "Inocencio García Asarta. Una trayectoria que empieza en Roma y París", en Martín Cruz, Salvador (dir.), *Pintores navarros*, T. I, CAMP, Pamplona.
- Urricelqui, Ignacio J. (2001), "Revisión de un lienzo de Inocencio García Asarta", *Príncipe de Viana*, nº 222.
- Urricelqui, Ignacio J. (2002a), *La recuperación de un pintor navarro: Inocencio García Asarta (1861-1921)*. Trabajo de investigación dirigido por la Dra. Dña. Asunción Domeño Mtnz. de Morentin, defendido en la Universidad de Navarra en junio de 2002. Inédito.
- Urricelqui, Ignacio J. (2002b), "Inocencio García Asarta en el Museo de Navarra", *Príncipe de Viana*, nº 225, pp. 83-102.
- Vives Casas, Francisca (2000), *La Academia de Bellas Artes de Vitoria, (1818-1889)*, Ayuntamiento de Vitoria, Vitoria.
- Zubiaur, F. J. (1993), "Iturralde y Suit y el Museo Provincial de Artes y antigüedades. Orientaciones museográficas y crítica del arte moderno", *Segundo Congreso General de Historia de Navarra*, Anejo 15.
- Zubiaur, Francisco J. (1994), "Pintura y escultura contemporáneas de Navarra", en *III Congreso General de Historia de Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona (edición CD, Área II, Ponencia IV).
- Zubiaur, F. J. (1996), *75 años de pintura y escultura en Navarra. 1921-1996*, CAN, Pamplona.
- Zuazagoitia, Joaquín de (1965), "Pintura y pintores en la Bilbaina", en AA.V.V., *Historia de la Sociedad Bilbaina*, Sociedad Bilbaina, Bilbao.

## Notas

\* Departamento de Arte, Universidad de Navarra.

<sup>1</sup> González, Carlos y Martí, Monserrat (1987); Idem (1989); Reyero, Carlos (1993); además de los artículos de Gállego, Julián (1964), pp. 297-312; y Casado Alcalde, Esteban (1986), pp. 363-385.

<sup>2</sup> Bru Romo, Margarita (1971), y Casado Alcalde, Esteban (1987).

<sup>3</sup> Sobre la cuestión centro-periferia destaca el catálogo de la exposición *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.

<sup>4</sup> Urricelqui, Ignacio J. (2002a).

<sup>5</sup> Ver Zuazagoitia, Joaquín de (1965), p. 164.

<sup>6</sup> Llano Gorostiza, Manuel (1965), p. 240.

<sup>7</sup> Acta bautismal parcialmente publicada en Suescun, Javier (1981), p. 82. Reproducida íntegramente en Urricelqui, I. J., (2002a), p. 231. Agradezco a don Félix Gandra las facilidades concedidas en la consulta del archivo.

<sup>8</sup> Carta de Asunción García Aranzamendi (Asun Asarta) a su sobrino David Eduardo, sin fecha. Agradezco a Margarita y a sus hijos David Eduardo y Miguel su amable hospitalidad.

<sup>9</sup> Herrán, Fermín (1899), p. 125, reproducido en Urricelqui, I. J., (2002a), p. 234.

<sup>10</sup> Vives Casas, Francisca (2000). Ver también, García Díez, Juan Antonio (1990); y Rivera Blanco, A. (1992).

- <sup>11</sup> Urricelqui, I. J., (2002a), p. 24.
- <sup>12</sup> García Díez, J. A. (1990), p. 55.
- <sup>13</sup> Urricelqui, I. J., (2002a), pp. 27-28.
- <sup>14</sup> Sucscun, J. (1981), pp. 82-84.
- <sup>15</sup> Urricelqui, Ignacio J. (2001), pp. 57-74.
- <sup>16</sup> Cola y Goiti, J. (1884), p. 410.
- <sup>17</sup> Freixa, Mireia, pp. 107-111.
- <sup>18</sup> Urricelqui, I. J. (2001), p. 57, nota 1; y Urricelqui, I. J., (2002a), p. 41.
- <sup>19</sup> Crónica reproducida en Urricelqui, I. J. (2002a), pp. 235-236.
- <sup>20</sup> Rafols, J. F. (1951), p. 62. Arozarena incidió sobre el tema apuntando una posible colaboración del artista con la Editorial Gustavo Gil, Arozarena, Iñigo (1991).
- <sup>21</sup> Algunas notas en Manterola, Pedro y Paredes, Camino (1991), *Arte navarro 1850-1940*, Col. Panorama, n. 18, Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 24-29; Alegría Gofñi, Carmen (1994), pp. 578-579; Zubiaur, Francisco J. (1994), p. 2 (edición CD, Área II, Ponencia IV); y Zubiaur, F. J. (1996), pp. 10-11. Martín, Celia (1999), pp. 33-43.
- <sup>22</sup> Larumbe Martín, María (1990), pp. 32-38, 220-224, y 263-264; Redín, Ana (1999), pp. 15-31.
- <sup>23</sup> Para la decoración del Salón del Trono ver Martinena Ruiz, Juan J. (1985), p. 80 y ss., y Muniain, Sara (1994), pp. 307-330; para la pensión de Izangorena, Urricelqui, I. J. (2001), pp. 61-62.
- <sup>24</sup> Urricelqui, I. J., (2002a), p. 50. Agradecemos al propietario su amabilidad y cortesía en nuestra consulta.
- <sup>25</sup> Documento reproducido en Urricelqui, I. J. (2001), p. 73.
- <sup>26</sup> O/L, 77x62,5 cms.; O/L, 80x66 cms.; O/L, 76x59 cms.; y O/L, 76x59 cms. Los cuatro en colecciones particulares de Navarra. Agradezco a don Alberto Aceldégui la noticia de algunas de estas pinturas, así como a los propietarios la amabilidad por permitirme su consulta.
- <sup>27</sup> Prueba del carácter extraoficial de esta exposición es que Iturralde y Suit no la menciona en la carta que envía a Julio Altadill desde Barcelona en 1904 en la que sí hace referencia a una anterior celebrada en 1883, y alude a otra, en proyecto, para 1905. Zubiaur, F. J. (1993), pp. 645.
- <sup>28</sup> O/L, 160x114 cms. (Col. part.) Urricelqui, I. J., (2002a), pp. 51-54.
- <sup>29</sup> Llano Gorostiza, M. (1965), p. 240; posteriormente ha sido seguido por el resto de autores.
- <sup>30</sup> Todas estas cuestiones han sido documentadas en nuestro trabajo sobre el artista, pp. 54-55.
- <sup>31</sup> Segré, M. (1998).
- <sup>32</sup> Carlos Reyero no incluye al artista en la lista que aporta en un trabajo sobre pintores españoles matriculados en la Escuela parisina, lo que nos lleva a suponer que se formó como alumno libre. Reyero, Carlos (1991), pp. 384-387.
- <sup>33</sup> O/L, 158x235 cms. Urricelqui, Ignacio J. (2002b), pp. 83-102. Aquí hablamos de otro lienzo enviado por el artista como agradecimiento a la Diputación Foral de Navarra con el título "Gitana con guitarra" (Museo de Navarra).
- <sup>34</sup> Urricelqui, I. J., (2002a), pp. 60-61.
- <sup>35</sup> Reyero, C. (1991), pp. 384-387.
- <sup>36</sup> Ferher, Catherine (1984), pp. 207-216.
- <sup>37</sup> Traducción al castellano, Madrid, Alianza, 1982, pp. 272-274.
- <sup>38</sup> O/T, 45x15 cms. (Col. Par. Pamplona); O/L, 80x59 cms. (Ayuntamiento de Pamplona).
- <sup>39</sup> Urricelqui, I. J., (2002)..., p. 66.
- <sup>40</sup> Ver González, C. y Martí, M. (1989); Reyero, C. (1993).
- <sup>41</sup> *Catalogue illustré de peinture et sculpture Salon 1895*, París, Ludovic Baschet éditeur; y *Catalogue illustré de peinture et sculpture Salon 1896*, París, Ludovic Baschet éditeur.
- <sup>42</sup> Arozarena, I. (1991), s/p; Urricelqui, I.J. (2002a), p. ; Manterola, p. y Paredes, C. (1991), p. 46.
- <sup>43</sup> Llano Gorostiza, M. (1965), p. 240, quien es seguido por el resto de autores.

<sup>44</sup> Catalogue illustré de peinture et sculpture. Salon de 1896, Paris, núm. Cat. 53.

<sup>45</sup> O/L, 179x113 cms. Urricelqui, I. J., (2002a)..., pp. 64-65.

<sup>46</sup> *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes 1897*, Madrid, Imp. de Celestino Apaolaza, p. 21.

<sup>47</sup> O/L, 83,5x110,5 cms.; O/L, 130x97 cms.

<sup>48</sup> Gutiérrez Burón, Jesús (1987), t. II, pp. 702-719. Además del trabajo de Gutiérrez Burón, ver la obra clásica, Pantorba, Bernardino de (reed. 1980).

<sup>49</sup> *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*, Madrid, Imprenta de Celestino Apaolaza, 1897, págs. 21-22; *Ídem 1899*, Madrid, Imprenta y Fundición de los Hijos de J. A. Garcia, 1899, págs. 17-18; *Ídem 1904*, Madrid, Casa Editorial "Mateu", 1904, p. 10; *Ídem 1906*, Madrid, Imprenta Alemana, 1906, p. 15.

<sup>50</sup> Se presentó con el número de catálogo 102 y obtuvo un total de 10 votos al igual que los otros 116 artistas premiados con esta mención. Ver Gutiérrez Burón, J. (1987), pp. 1067-1071.

<sup>51</sup> Sección de láminas del *Catálogo de 1904*, s/p.

<sup>52</sup> Camino Paredes indica un período de formación y otro de madurez articulados en torno a 1900 tomando como referencia el inicio de su contacto con Bilbao; por su parte Arozarena significa un período de singular esplendor en su obra (1890-1909) iniciado a partir de su relación con París y finalizado cuando, ya en Bilbao, su arte quedó condicionado por las exigencias de la oligarquía bilbaína, ver Manterola, P., y Paredes, C. (1991), p. 46; Arozarena, I. (1991), s/p.

