



JOSÉ MARÍA ASCUNCE

(1923-1991)

[Muestra antológica]

*... soy un pintor,
simplemente.*

En entrevista concedida a
Diario de Navarra publicada el
10 de abril de 1963.



JOSÉ MARÍA ASCUNCE

(1923-1991)

[Muestra antológica]

17 noviembre 1994 - 8 enero 1995

MUSEO DE NAVARRA

TUDELA
CENTRO CULTURAL CASTEL RUIZ
18 enero - 14 febrero 1995

BURLADA
SALA DE CULTURA
16 febrero - 5 marzo 1995

ZIZUR MAYOR
CASA DE CULTURA
10 - 26 marzo 1995

EXPOSICIÓN:

Organiza:
Museo de Navarra

Comisarios:
Amaya Ascunce Parada
José Miguel Ascunce Parada

Restauración:
Alicia Ancho Villanueva

Seguro:
La Vasco Navarra, S.A.

Transporte:
Antonio Royo

CATÁLOGO:

Textos:
José Antonio Larrambeberé
Pedro Manterola
Salvador Martín-Cruz
Amaya Ascunce

Fotografías:
José Luis Pujol
Kiko González
Salas Perla (portada)

Diseño:
Cabodevilla y Cía

Impresión:
I.G. Castuera, S.A.

El Museo de Navarra agradece su colaboración a todos los particulares e instituciones que han facilitado la elaboración del inventario de la obra de José María Ascunce así como a aquéllos que han cedido obra para esta exposición.

José María Ascunce entre el recuerdo y la admiración

El fallecimiento de José María Ascunce en septiembre de 1991 trajo, como sucede en estos casos, la sensación de una pérdida irreparable. Había desaparecido, además de un hombre bueno, el profesor afable, el pintor sacrificado y uno de nuestros más sentimentales paisajistas. José Antonio Larrambebere le había definido años atrás como «el pintor de alma fuerte que siente y ama la tierra».

Sin embargo, cuando una persona desaparece físicamente permanece de manera aún más viva en el recuerdo. Es ocasión en que, muchas veces a destiempo, nos planteamos si hemos sido realmente justos con ella y qué podemos hacer para que su testimonio permanezca vivo.

La Institución Príncipe de Viana ha querido dedicar un recuerdo a quien fuera pintor serio y discreto, organizando una Exposición Antológica de su obra en el Museo de Navarra, con la colaboración técnica de sus hijos Amaya y José Miguel y los textos de los críticos que más asiduamente se ocuparon de su figura. Deseamos contribuir así al redescubrimiento de Ascunce, sobre todo entre los más jóvenes, que lo desconocen porque casi todas las últimas exposiciones individuales de nuestro pintor tuvieron lugar en la década 1960-1970.

Para valorar su trayectoria, conviene destacar aquellos aspectos que definen mejor su estilo personal.

Su obra pictórica, como sucedió con los nacidos antes de 1940, estuvo condicionada por una tradición figurativa muy arraigada entre nosotros. Él mismo fue discípulo de Ciga, del que tomaría, con toda seguridad, la técnica precisa para saber definir con el dibujo la estructura del espacio pictórico, la composición de los elementos y el buen sentido que debe orientar el uso del color.

Bajo esta óptica figurativa, dentro de las tendencias dominantes en la segunda mitad del siglo XX, la pintura de Ascunce se asemeja a la de Lasterra por el empleo de firmes estructuras, dotadas de empastes generosos, con que representa poblaciones y tierras severas en su realismo unas veces y temperamentalmente expresionistas otras. La pintura de Ascunce amplía así, de forma mixturada, la veta expresionista de la Pintura Navarra, que en Buldaín y Manterola se torna surrealista, en Martín-Caro y Eslava abstracta, y en Echauri deviene hiperrealista.

José María Ascunce fue, además de pintor, maestro. Su actividad se desarrolló en Corella, junto al escultor Rafael Huerta, y, en Pamplona, en la Escuela de Artes y Oficios (desde 1969 de Artes Aplicadas), donde en colaboración con Salvador Beunza e Isabel Baquedano, formaría a los integrantes de la llamada por Moreno Galván «Escuela de Pamplona», la que, con la referencia de Morrás, se orientará a partir de entonces a la representación de escenas realistas con ánimo crítico.

Estas son, pues, las constantes de José María Ascunce: ser engarce entre generaciones, ser definidor de un paisajismo acorde al propio sentimiento y ser educador de jóvenes pintores, respetuosos e independientes del maestro, dinamizadores de la cultura artística navarra más reciente.

Con la presente Exposición Antológica queremos rendir homenaje de admiración al pintor desaparecido, presente en nuestro recuerdo para siempre.

Francisco Javier Zubiaur
DIRECTOR DE LA INSTITUCIÓN PRÍNCIPE DE VIANA

Ascunce: sabor, color, originalidad.

JOSÉ ANTONIO LARRAMBEHERE

Aquel hombre tranquilo esbozó una leve sonrisa y con su voz grave y pausada, dijo:

- Para mí pintar es un acto ritual, casi religioso. Y estimo que el oficiante de esta ceremonia debe producirse con la solemnidad y parsimonia que el acontecimiento exige. No entiendo la pintura como un ejercicio diario y obligatorio, con jornadas de funcionario. Soy un pintor que disfruta pintando y que se demora en el goce que para mí representa la creación artística. Yo soy un hombre que no tiene prisa. Mi obra y yo somos una misma cosa...

En los años sesenta él pasaba el verano en San Sebastián, con su familia, y yo las vacaciones, con la mía, en Zumaya, cerca del case-rón que en su día fue de Ignacio Zuloaga.

De vez en cuando, sin cita previa, aparecía el pintor en su «2CV» acompañado de Anamari, su mujer. Pasábamos unas horas muy gratas en la sobremesa que nos brindaba la cocina de «Casa Echave», repleta de suculencias. A Josemari le gustaba comer bien y, sobre todo, charlar con las personas de su confianza de temas variados, preferentemente relacionados con el arte. Disfrutaba. Entornaba los ojos en un gesto característico, como buscando un horizonte de perfección tan ideal como imposible.

En una de esas ocasiones me permití reprocharle cariñosamente la lenta elaboración de sus cuadros, en cuya ejecución agotaba cualquier plazo razonable. Y tras de un breve momento de reflexión, me contestó como queda dicho.

Era un pintor lentísimo, y no porque encontrara dificultades conceptuales o de ejecución, que no las tenía superiores a lo que es normal en el oficio, sino porque la «pincelada y paso atrás» se convertía en Ascunce en un ir y venir moroso, lleno de parsimonia y abstracción. Dejaba secar la tela, cara a la pared, y volvía a ella días más tarde con la ilusión renovada ante el cuadro a medio hacer.

Por aquel tiempo, pese a su juventud, Ascunce era ya un pintor maduro, prestigiado por una obra bien hecha, sólida y muy personal, galardonada en importantes certámenes.

Habían pasado más de dos lustros desde que en 1952 presentara en un salón de la Escuela Normal pamplonesa una muestra de su quehacer último, llena de felices augurios. Comprendía aquella paisajes, bodegones y retratos, como en una síntesis de su capacidad para tratar cualquier tema. Y se vislumbraba al pintor recio y sensitivo a un tiempo en que cuajaría más tarde.

Ascunce formulaba su pintura sobre dos vertientes distintas. Por una de ellas discurría su versión de la naturaleza, del campo libre, exento de aditamentos superfluos, resuelta mediante grandes empastes, generosos de materia, en masas dinámicas que componían algo así como el profundo y expresivo lirismo de la tierra desnuda.

En la otra cara del arte de nuestro pintor encontramos la transcripción personalísima de núcleos urbanos mediante un dibujo apretado y exacto, envuelto en las luces doradas del atardecer y con el contrapunto de los tejados rojos y los azules de atormentados celajes.

Hondonada [Cat. 23] y *Montes de labor*, dos cuadros inolvidables, dan fe de ese primer concepto; *Peralta* [Cat. 15], *Corella* [Cat. 7], *Tarazona* [Cat. 17], *Motrico* (en sus dos versiones) [Cat. 21, Cat. 22], pueden ser ejemplo del segundo.

En esta pugna conceptual, en que se debatía el pintor entre dos corrientes aparentemente opuestas, estimo que acabó prevaleciendo la segunda, ya que en el cómputo general de la obra de Ascunce predominan las telas realizadas con sujeción a ese concepto.

Estos dos estilos nacían de la adopción de diferentes actitudes estéticas ante temas que, sin ser antagónicos, poseen cualidades diferentes. Resulta claro que las viejas piedras de los núcleos rurales hablaban a la sensibilidad de Ascunce en diferente tono que lo hacía el campo. De los pueblos tomaba el pintor su hálito particular, transformándolo en ordenadas e identificables estructuras formales mediante la entremezcla de los valores puramente coloristas con los anecdóticos. Ante la tierra desnuda, Ascunce adoptaba otra actitud: se despojaba de lo accesorio e interpretaba el paisaje en su auténtica esencia, en su extraordinaria elementalidad. El eco subjetivo que dicta la naturaleza a ciertos espíritus especialmente sensibles era captado magistralmente por este singular pintor, a quien la tierra descubría todo su mensaje en obras que han supuesto un compendio de pintura pura, impresionante en su misma simplicidad.

Conseguir una obra así requiere una identificación absoluta con los valores fundamentales del paisaje, y unos conocimientos técnicos poco comunes.

Quise ahondar en estas ideas, y para estimular a mi interlocutor presenté ambos conceptos como contradictorios. La reacción no se hizo esperar:

- A mí no me lo parecen. Aunque la estructura formal sea diferente, como corresponde a temas tan dispares, la intención última es la misma. Tanto en los núcleos arquitectónicos rurales como en la tierra desnuda busco lo mismo: la captación de su carácter, de su esencia. Lo que ocurre es que en los edificios se evidencia la intervención humana porque son fruto del hombre, de ahí que su tratamiento forzosamente debe ser más concreto y objetivo, con un amplio margen, claro, de interpretación personal; mientras que la tierra limpia, exenta, por su propia pureza, nos lleva a reflejarla dentro de un concepto más abstracto y subjetivo. En ambos casos, lo que se pretende es aprehender en la tela el «sabor» y el «color» del paisaje, esto es, su intimidad. Por ello creo que, pese a la evidente diferencia en el modo de tratar los temas ateniéndonos a sus particularidades, mis obras nacen siempre de una misma intención, que las hace contener idéntica procedencia conceptual, y en ella fructifican.

Sabor y color...

Sabor: se refería, sin dudas, a la impresión que el paisaje producía en la sensibilidad del pintor. De ahí que la obra de Ascunce esté nimbada por una atmósfera que escapa a lo meramente figurativo, a la copia rigurosa, a una imitación servil del tema. Buscaba, más

que lo identificable y concreto, la propia esencia de las cosas, que traducía en la tela prestándole la potencia de su regio carácter, de su acusada personalidad, de su especial modo de hacer, a la vez vigoroso en el trazo y sensible y delicado en el contenido, que sensibilidad no quiere decir necesariamente blandura, lenidad. En mi opinión, lo mejor y más característico de su obra está constituido por esa visión entre idealista y lírica que encierran algunos de sus cuadros, en los que parece querer exaltar los valores eternos de la naturaleza a través de una versión de su grandiosidad plena de expresión en su luz y color.

Y el color: dorados en las viejas piedras de las arquitecturas rurales, donde anida el espíritu de los pueblos; tonos sombríos, con efectos de luz casi irreales, en originales versiones del paisaje; cálidos cobrizos, rojos fulgurantes, masas acremadas, celajes dramáticos, atmósferas grises en tonos densos, graves y armónicos; colores calientes, depositados en la tela mediante gestos vigorosos y trazos rotundos...

Le habíamos visto evolucionar desde sus primeras muestras públicas, en las que enseñaba tímidamente una paleta de colores sobrios en finos, delicados matices, hacia la liberación del pigmento, que se expresaba ya con rotundidad y contundencia en colores enteros y contrastes vivos, equilibrados con maestría y expresividad.

El eclecticismo conceptual y técnico que es consubstancial a la obra de Ascunce parece que debía concluir en una producción artística confusa. Así hubiera resultado, probablemente, en cualquier otro supuesto, pero no en la realidad de nuestro pintor. Porque la fuerza de su carácter, su singularidad, hicieron que todo cuanto tocara llevase el sello inconfundible de su mano, de su talento, de su «ego», vigoroso y sereno a un tiempo. Los cuadros de Ascunce no precisarían de la firma pues son inconfundibles. Como él solía decir, en su caso, autor y obra eran una misma cosa y, al serlo, no cabe atribuirles distinto origen.

Tal vez la originalidad sea otro de los atributos destacables en la pintura de Ascunce. Originalidad no buscada, que surge espontáneamente porque el pintor poseía una visión muy peculiar del arte y esa visión, propia y exclusiva, se traducía en versiones plásticas llenas de novedosos acentos. *Ujué* puede ser un buen ejemplo de esta afirmación, pero no el único. Algunos de sus bodegones encierran, amén de otros valores, este toque personal que los hace diferentes.

Me he referido hasta ahora con preferencia a la obra paisajística de Ascunce porque, a mi juicio, constituye lo más importante, original y perdurable de su trabajo. Pero ello no puede suponer el olvido de otras facetas de su labor, a través del tiempo, también interesantes, que figuran, de pleno derecho, entre el bagaje artístico que nos ha legado. Me refiero a sus retratos y bodegones.

Un pintor de las características de Ascunce no podía dejar al margen de su actividad facetas importantes de la profesión, que encierran evidentes riesgos y dificultades. El retrato de salón, en el que tan habitual es que el pintor claudique estilizando los rasgos del modelo o enmascarando sus defectos para conseguir un resultado halagador, encontró en nuestro pintor otro motivo para expresar su honestidad y coherencia. Sin concesiones a la vanidad, trató de captar en sus obras ese «algo» que define a cada persona, y que está más allá del parecido físico. Son retratos sobrios, sentidos, porque pintaba sólo aquello que llamaba a la puerta de su sensibilidad. Y era esa sensación, esa llamada, lo que trataba de captar en el lienzo, y así sus retratos pasaban de ser, en vez de elementos puramente decorativos, obras hondas y sentidas, con el marchamo de la auténtica calidad.

El bodegón puede ser un mero ejercicio de virtuosismo técnico si se proyecta como respuesta al desafío que el pintor se plantea voluntariamente en la composición. O bien constituir una obra de superiores intenciones cuando su concepción y desarrollo se ajustan a la voluntad de hacer, simplemente, pintura. Los bodegones de Ascunce son siempre cuadros de incuestionable seriedad. Presentan las características peculiares de su autor: originalidad, fuerza expresiva y dominio del dibujo y color. Su variada temática, peculiares enfoques y rico cromatismo, hacen que se valoren esencialmente como pintura, al margen de cualquiera otra consideración.

—

Por el tiempo transcurrido, guardo en mi memoria aquellas conversaciones de Zumaya —en las que desgranábamos morosamente nuestras opiniones sobre la pintura y su mundo— como algo pretérito y muy grato. Pero sobre estos recuerdos, un tanto difuminados por los años pasados desde entonces, se mantiene clara e inalterable la figura de un pintor, de un artista sincero y honesto, lleno de talento natural. Y, sobre todo, de un hombre bueno, que colmaba su vida con el arte, y que no tenía prisa...

El color y la materia en el paisaje de J. M. Ascunce

PEDRO MANTEROLA

Conocí a José María Ascunce a finales del año 1951. Acababa de llegar de Madrid con sus estudios de Arte recién terminados y se presentaba en Pamplona –en el pequeño círculo de aficionados– con el prestigio de un artista que, a pesar de su juventud, podía sacudir un poco el adormecido ambiente de la pintura local.

Sin embargo, es la imagen de su presencia física y la calidad que emanaba de ella lo que mejor recuerdo. Me refiero a un modo de fortaleza, de solidez corporal que parecía envolverle naturalmente y que otorgaba a su figura una suerte de dignidad desprovista de cualquier afectación. Era además un hombre excepcionalmente amable y cordial al que, a pesar de sus deseos, parecía costarle un gran esfuerzo acercarse a los demás.

Y la misma impresión de vigor y consistencia que su presencia física, producía –y sigue produciendo– su pintura.

En nuestros días hay muchas especies de pintores y en cada una de ellas tantas variantes como individuos (ésta es la pretensión, al menos). Cada uno, obsesionado por definir su identidad, parece dispuesto a recorrer los caminos más insospechados con tal de dejar constancia de su diferencia; hasta el punto de que no resulta gratuito recordar que la pintura pertenece al reino del color y que ninguna otra característica puede atribuírsele con semejante propiedad.

El color y la luz guardan entre sí una relación íntima y exactísima; «actos de luz» llama Goethe a los colores, al inicio de su famosa teoría. Acaso por esa familiaridad con la luz, de todas las sensaciones que estimulan nuestros sentidos, la de los colores sea, como la fuente que los alimenta, la más sutil y misteriosa, y la más rica también porque parece que no termina nunca de entregarnos su secreto.

Pero la luz engendra una peligrosa estirpe. Tiende naturalmente al exceso. Se expande por el espacio con la misma ligereza con que multiplica sus acepciones. Así como Heidegger descubre que la luz –mantenida en sus términos instrumentales– se oculta tras las cosas para mostrarlas, desaparece para hacerlas aparecer; en los momentos de entusiasmo tiende a desbordarlas y sumirlas en resplandores o, por el contrario, privándolas de su asistencia, a abandonarlas en la más profunda oscuridad.

Este mágico poder le confiere la notoriedad, que todo lo funda en lo ilusorio, de sentirse paradigma del mundo espiritual. Entonces corre el peligro de ceder a la tentación de lo sublime hasta llegar al vacío que instaura un fulgor irresistible o al abismo tenebroso. Estas dos dimensiones iniciáticas de la luz, la suma claridad y la oscuridad absoluta, determinan la muerte del ojo y, con él, la del mundo que engendra la mirada. Ya lo decía La Rochefoucauld: «Ni el sol ni la muerte pueden mirarse cara a cara».

Para estos artistas, ni el ojo puede satisfacer el anhelo de ver que les embarga, ni la pintura contener la pasión y la fe que han

«Amigo mío, toda teoría es nebulosa; pero es dorado el árbol de la vida».

«Se puede rimar sobre las rosas, pero hay que morder en las manzanas».

Goethe, *Fausto*.

depositado en ella. El arte es sobrehumano, piensan, y desde el místico lugar que ocupan en la distancia en donde las cosas se pierden de vista, convocan el lejano recuerdo de un estado de inocencia, la mirada que conserva la claridad del Paraíso... Tal vez por eso su pintura vaciada nos hace sentir tan espesa melancolía.

Frente a enemigos tan intratables, los artistas como J. M. Ascunce nos muestran la pintura que permanece fiel al color, a la materia y a los límites.

1º El color

La primera enseñanza que la pintura de Ascunce nos facilita es la de la proximidad y la lejanía –las dos al mismo tiempo– que existen entre la luz y el color, su familiaridad y su enfrentamiento. Como el cielo y la tierra, el uno permanece junto y frente a la otra. Agrega después, que un artista ha de tomar partido entre ambos. Ahora podemos comprender mejor que, cuando Goethe escribe que «los colores son actos de luz», añade inmediatamente: «actos y sufrimientos».

Si recordamos que en su primitiva acepción la palabra Arte significó *manera de hacer*, repararemos que el color es el fruto del «hacer» del ojo, de su esfuerzo, en el enfrentamiento terrenal que sostiene con la luz. Y, por tanto, sustracción, límite, despojo de luz. De nuevo Goethe viene en nuestra ayuda: «el color es –dice– en su estado más claro, algo oscuro». Un ensombrecimiento doloroso, pero necesario, del resplandor que la arrogancia de luz pretende; un poco de materia alzada frente al vacío numinoso.

Concluiríamos diciendo que el color es, a despecho de la luz, el resultado del esfuerzo preciso para mantener abierto un lugar para la vida. Experiencia, sensualidad y muerte frente a quietud y éxtasis. Y por tanto la señal más ostensible de nuestro debatido destino terrenal.

Inmediatamente habría que preguntarse si el color que vemos pertenece a las cosas o está depositado en ellas, si es consustancial a la materia o si únicamente la inviste. A decir verdad, nadie como el pintor ha considerado este asunto en el ejercicio cotidiano de su trabajo. Podríamos decir incluso que aquello que de manera inmediata ilustra este problema, el uso de la «veladura», ha conformado –históricamente al menos– una de las dificultades características del «oficio» y definido, hasta cierto punto, la peculiar *manera de hacer* del artista. La cuestión sobre el buen o mal uso de la «veladura» se responde a sí misma al considerar la función que se atribuye al velo: ¿oculta o falsea lo que cubre o, por el contrario, lo insinúa y aleja sin arrebatarlo?, ¿constituye una pérdida o una ganancia, un despojo o un enriquecimiento?

Algunos artistas resultan burlados por los prejuicios que envuelven este asunto. Como viven sujetos a la continua acechanza de lo espiritual, a veces fantasean, como el poeta Saadi de Chiraz, con la engañosa idea de que el color –igual que la gracia– es un don

del cielo que desciende sobre las cosas embelleciéndolas «como un pájaro que se posa». Es una mistificación. Con artistas tan apocados ante el prestigio que lo invisible y lo inmaterial detenta, la misma densidad, untuosidad y brillo del color (pensemos en el óleo, por ejemplo, colmado de requerimientos a los sentidos) pueden resultar obscenos.

Aquí aparece de nuevo la pintura de Ascunce mostrando los beneficios que rinde la conformidad entre sutileza y congruencia.

Contemplando sus paisajes, desde sus obras más tempranas (véase el cuadro titulado *Valle de Egüés* de 1955 [Cat. 8]) reconocemos en ellos a aquella especie de artistas que han combatido vigorosamente por los derechos de la materia y la mano del pintor, por hacer sensible «el carácter de sombra de todos los colores», su inmanentismo corporal. Eso significa dejar establecido, sin concesiones, que la pasión del color es previa, anterior a la luz, aunque necesite de su influencia para manifestarse y que, en la oscuridad, el color permanece dentro de su substancia material, a su abrigo, descansando.

El estilo de Ascunce, aquella consistencia física que su persona denotaba, aparece con toda claridad en la puesta en obra de este propósito, cuyo objeto es poner el color en el seno del material que emplea y de la materialidad que representa. El lado activo del pintor, su carácter robusto y la calidez de su trato, muestran su energía en los paisajes densos, inmediatos, empastados, en la huella del pincel y de la espátula, en la firmeza del gesto y la potencia del color: los rojos, los ocreos, los sienas, los negros. A veces, salvando las distancias que el tiempo y la personalidad marcan, nos recuerda el empeño de Maeztu que, obsesionado por situarse en el umbral que separa la «verdad» entre la Naturaleza y la pintura, intentaba sellar con el fuego de un soplete la unidad indeleble del color y la materia.

Y junto a la fuerza de los «colores del lado del más», la sutileza de sus «colores del lado del menos» (Goethe): los grises, los azules plateados, las gamas intermedias.

2º La materia

Esa «sombra» que Goethe advierte en todos los colores, ¿es suciedad?

Nadie es capaz de explicar qué se entiende por «colores sucios», aunque ésta es –y sobre todo ha sido– una observación, que supone una falla técnica, denunciada con frecuencia cuando de pintura se trata. Algunos artistas, preocupados por justificar objetivamente sus juicios de valor, dicen llamar sucia a la mezcla de pigmentos de difícil compatibilidad química, aunque no se sepa que en un mismo procedimiento tal oposición pueda existir. Diremos, más bien, que la llamada incompatibilidad es un fenómeno que tiene lugar en la retina y, por tanto, que dos o varios colores son incompatibles cuando su asociación *repugna* al ojo. Claro que no nos referimos al ojo en su consideración orgánica, sino a un efecto que, si bien se manifiesta en la retina, encuentra su fundamento en el gusto.

De todas las mediaciones que pueden determinar el juicio del gusto, la perspectiva simbólico-moral nos sitúa ante aquel sentido de la suciedad (enfrentado a la limpieza) en el que reconocemos el mal, lo falso y lo feo; en suma, el contravalor de la unidad trascendental del ser.

Y lo que, desde la misma perspectiva, compendia tantos caracteres negativos es la *materia*, nuestro desagüe. Este viejo sumidero del hombre, conforma, nada menos, que los límites de la luz, la sombra del color, la sinrazón dialéctica del espíritu y la más terca enemiga de su encarecida liberación, en cuyo nombre, escribe

Heine, «hemos creado en grande la materia y el pecado» y a la que –añade– «todavía será necesario ofrecer grandes sacrificios para que perdone las viejas ofensas».

En lo que a la pintura se refiere, la obra de Ascunce nos muestra que la materia está representada, de modo inmediato, por los colores intermedios y los gruesos empastes.

Llamamos colores intermedios a las infinitas variaciones que pueden obtenerse de la mezcla de los tres colores básicos, pero especialmente, por el alejamiento de su origen, a las denominadas «tierras» (ocres, sienas, sombras, etc.). La primera característica de estos colores es, pues, su impura condición y una herencia promiscua; en sí mismos, son testimonio de «heterogeneidad», lo que implica, desde un punto de vista simbólico, una minusvalía. Así es como hay que entender la afirmación de Aristóteles, según la cual las cosas pintadas de un solo color son más bellas que las pintadas de varios colores.

(Resulta particularmente ilustrativo cómo la pureza de color y la belleza aparecen vinculados en la estimación general. La atracción que las piedras preciosas han ejercido sobre el hombre desde la antigüedad más remota no es ajena a este vínculo, como tampoco lo es que la más valorada de todas ellas sea el diamante, que desborda cada uno de los colores particulares y los resume en la pura luz).

Esta heterogeneidad, sin embargo, es el punto de partida de la *poiesis*, el trabajo y el «sufrimiento» del artista. Ver, si no, cómo en los paisajes de los años sesenta (*Hondonada* [Cat. 23], *Secano* [Cat. 27], *Cabezo rojo* [Cat. 13], etc.), la mano del pintor pone en acción la extensa gama de variaciones intermedias del color, en manchas intensas y surcos prolongados, de qué modo abre sus infinitas posibilidades, ensaya, reproduce, renuncia, renueva sobre el lienzo imprevistos acuerdos locales, acelera el curso de la acción, convoca inesperadas alianzas entre los extremos mas alejados del cuadro, atiende y aprovecha las más remotas e insólitas oportunidades que se producen por el azar que levanta la tormenta emprendida en la pintura. A riesgo de su propia destrucción, se enfrenta con el caos en la búsqueda de un formidable acontecimiento por el que la diseminación fastuosa de «tierras» y colores intermedios, en una ceremonia profana de impurezas y mestizajes, alumbre –oscurezca, mejor– la secreta unidad del cuadro en forma de paisaje. «Hay otros mundos –decía Éluard–, pero están en éste».

Pero el cuadro es una síntesis incompleta; nunca alcanza la unidad definitiva –ni siquiera la pretende–, pero mantiene la unidad de la emoción del artista, su impulso; una experiencia en la que podemos reconocer, enriquecida, la nuestra, porque en su afán el pintor se despoja de la máscara del artista y «se hace hombre».

Las «tierras» de Ascunce nos remiten a la Tierra, sus colores intermedios al mestizaje del color y el ardor, la claridad del horizonte que percibimos en sus lienzos nos alientan frente a la luz. Y la materialidad de los pigmentos, la grosura de los empastes, nos sitúan en la inmediatez de una Naturaleza que ya no sólo vemos sino que podemos abrazar.

Los grandes paisajes de J. M. Ascunce que podemos ver en esta exposición son, a la postre, por encima de sus virtudes estrictamente pictóricas, el testimonio de una contrapartida material que nos es enteramente propia y que proclama, en nombre del común arraigamiento terrestre, un lugar, una concavidad ardiente, que abre su oscura densidad aquí abajo, frente a la otra concavidad, transparente y luminosa, de la bóveda celestial. Un hermoso alegato en favor de la belleza que pertenece a la materia, que está poseída por un destino efímero, irrenunciablemente comprometida con la muerte.

José María Ascunce Elía

SALVADOR MARTÍN - CRUZ

Pocos pintores navarros coetáneos nuestros han sido tan poco y tan mal conocidos por las gentes del Pamplona de hoy como José María Ascunce. Y es que, posiblemente como consecuencia de sus labores académicas como profesor en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Pamplona, su pintura fue perdiendo fuerza, y sobre todo ganas, terminando casi por convertirse en una especie de apéndice dentro de todo lo que fue su actividad vital. Sin embargo –y esta exposición pretende dar cuenta de ello–, José María fue un importante pintor capaz de aportar a la historia de la pintura navarra un capítulo verdaderamente único dentro de ella. Un capítulo que queda constituido por esos paisajes suyos tan reales como compactos y sobrios, en ocasiones duros, y casi siempre desprovistos de todo tipo de oropeles, a los que sólo con una sensibilidad, una fuerza, un dominio del oficio y una tan enorme capacidad pictórica como las que él poseía, se termina dominando hasta el punto de convertirlos en sustratos válidos para el ejercicio de la pintura.

Posiblemente tenía que ser así. No se puede olvidar, y estos paisajes suyos lo dicen bien a las claras, que José María recibió su espaldarazo pictórico en el Madrid casi de la posguerra, donde pasó sus años de preparación y de estudiante de Bellas Artes, habiendo llegado allí desde una Pamplona con un mundo artístico, y sobre todo pictórico, prácticamente cerrado, y en el que su maestro Javier Ciga, junto con Jesús Basiano, Antonio Cabasés, el matrimonio integrado por Pedro Lozano de Sotés y Piti Bartolozzi, Crispín Martínez, Eugenio Menaya, Aureo Rebolé, Miguel Pérez Torres, Gerardo Sacristán, Leocadio Muro Urriza y Enrique Zubiri se puede decir que constituían todo el horizonte ligado a las artes plásticas. Sucede, además, que aquel Madrid de los años finales del decenio de los 40 –José María se traslada a la capital becado por la Diputación Foral de Navarra en 1945– es un Madrid que ha empezado a efervescer artísticamente. Son los años de mayor pujanza de los Salones de los Once y de la Academia breve de Crítica de Arte del fértil Eugenio D'Ors. Los años en que una gran parte de la pintura joven «madrileña» ha encontrado en la verdad del paisaje de Castilla uno de sus valores más firmes. Queda muy atrás aquella larga historia del paisajismo español del post-romanticismo, abierto a la realidad por el maestro hispanobelga Carlos Haes, el auténtico descubridor del paisaje de nuestro país desde su cátedra de la Escuela de San Fernando, como afirma Juan Antonio Gaya Nuño en el *Ars Hispaniae*, y jalonada por nombres tan de postín como los de Martí Alsina, Martín Rico, Agustín Riancho, Joaquín Vayreda, Aureliano Beruete, Darío de Regoyos, Francisco Gimeno, Eliseo Meifrén, Santiago Rusiñol, Antonio Muñoz Degraín, Joaquín Sorolla, Hermenegildo Anglada Camarasa, Joaquín Mir... Gentes todas que aún siguen esperando que el mundo cultural español les haga justicia. Pero, por encima de todo, son los momentos en los que están en pleno apogeo las labores de la Tercera Escuela de Madrid, y hasta los de la llamada Joven Escuela Madrileña, herencias más o menos directas de aquella Escuela de Vallecas –el famoso Convivio– que lideró Benjamín Palencia apoyándose en Luis Castellanos y Francisco San José; con todo ese plantel de gentes tan de todos conocidas como Godofredo Ortega Muñoz, Juan Manuel Díaz Caneja, Francisco Arias, Álvaro Delgado, Agustín Redondela, Cirilo Martínez Novillo... Gentes en su mayoría, que, ante lo enorme y sugestivo del paisaje castellano, terminaron por hacer de éste el asiento de una pintura tan llena de vitalidad, como para que ella misma empezase a cobrar vida *per se* dentro del propio cuadro; pero tanta vida como para que en la mayoría de los casos terminara cata-pultándose bastante más allá de lo que voy a llamar –para que nos podamos entender– el paisaje «tradicional».

Son tiempos verdaderamente extraordinarios dentro de la pintura madrileña –hay que decirlo y los nombres citados líneas atrás así lo confirman–. Tiempos en los que, además, se inicia uno de los momentos más brillantes y hasta gloriosos que ha tenido la pintura española a lo largo de los últimos doscientos años. Se quiera decir lo que se quiera decir, el verdadero renacer de la pintura española de la posguerra no tiene lugar en 1957, con la fundación del Grupo El Paso, como suelen dar a entender bastantes libros, sino que coincide con este momento de finales de los años 40, comienzo de los 50, al que me estoy refiriendo. Baste recordar en apoyo de mis palabras, y junto a esta historia de la pintura madrileña, otras historias puntuales como la de las gentes del zaragozano Grupo Pórtico, la de los almerienses del Grupo Indaliano, la de los canarios del Grupo «Arqueros del Arte Contemporáneo» y, sobre todo, la de los barceloneses de Generación del 48, primero, y un poco más tarde del famoso «Dau-al-Set»; ello sin olvidar grupos innominados que, como el integrado por los gallegos Prego, Laxeiro, Colmeiro, Maside, etc. también van a ir anunciando el despertar de una nueva pintura llena de juventud por toda la geografía española.

Sí, está claro que aquella pintura con la que José María va a terminar de establecer contacto en Madrid, tan llena de juventud como de fuerza e intuición, tan vital y tan sugestiva, terminará por dejar su impronta y hasta su huella específica en todo lo que posteriormente llegará a ser el hacer de este pintor nuestro. Lo mismo les habrá de pasar a muchos de los jóvenes pintores, por aquellos entonces, que se hallaban en Madrid iniciando su andadura. Válganlos ejemplos tan demostrativos como los de la irundarra Menchu Gal, el del donostiarra Luis García Ochoa, el del leridano, ganado primero por Aragón y posteriormente por Castilla, José Beulas y, un poco más remotamente, el del gallego Manuel Prego de Oliver por sólo citar algunos nombres concretos. No, José María no podía ser una excepción entre ellos. Posiblemente sea por eso el que sus paisajes de hace una larga treintena de años, cuando todavía arde en él la llama de la inquietud madrileña, terminen por resultarnos tan auténticos, tan llenos de carácter y de fuerza, tan llenos de imaginación. Claro, que tampoco se puede olvidar cómo esos paisajes suyos están realizados por un, todavía joven pintor. Lo que equivale a decir que, además, aparecen ornados por el reflejo de todo ese conjunto de virtudes que acompaña, precisamente por sus pocos años, a los que son y se sienten jóvenes. Esas gentes que todavía son capaces de imaginar y hasta de llegar a creer posibles, incluso conquistables, los mundos quiméricos que al borde del sueño su propia imaginación es capaz de intuir. Como tampoco, porque lo escrito no es todo, que estos paisajes de José María tienen una clave más; una clave que se hace necesario recordar a la hora, cuando menos, de situarlos dentro de la propia cronología de su autor. Incluso posiblemente a la hora de considerar la madurez que presentan y que va bastante más allá del oficio aprendido en Madrid, de esa influencia de la joven pintura madrileña que se ha comentado y hasta de la misma fuerza joven que los anima. Esa clave se llama París. Porque José María, becado por la Diputación Foral de Navarra, también tuvo una historia parisina con la Grande Chaumière como fondo. Y esa historia, que es verdad que a otros muchos con una circunstancia parecida empobreció, a él le sirvió para establecer una autocrítica sobre sus propios modos y hasta sobre la formación academicista recibida en las aulas de San Fernando. Todo lo cual, finalmente, pienso que se termina traduciendo, sobre estos paisajes suyos, de una forma inequívoca en la amplitud y frescura de unas maneras tan personales como llenas de artísticidad; unas maneras que definitivamente hacen que estos paisajes de José María terminen significando

ese capítulo único, dentro de la pintura navarra, que al comienzo de estas líneas señalaba.

Y la pintura de aquel José María de hace una larga treintena de años; la que a Cobrerros Uranga le inspiró aquel hermoso comentario de «Pisa recio y se hace notar, como tantos otros pintores actuales. Pero no todos poseen las cualidades de éste; si soterradas, a veces, por el eco que despiertan sus pisadas, no por ello menos reales»; la misma que se refleja en muchos de sus paisajes hoy mostrados en esta exposición, y tanto en los urbanos como en aquellos otros realizados en pleno campo, era tan fuerte, dominadora y sólida, como ágil y fresca; lo mismo que tan segura de sí misma como para intentar, y desde luego para conseguir, la recreación idealizada del paisaje; estaba tan bien proyectada y bien resuelta, como bien compuesta y bien realizada; teniendo toda ella muy clara voluntad de espacio, tanta como para que sólo intentase el apoyarse en esa mínima cantidad de anécdota sin la cual «todo el monte termina siendo orégano»; y estando trabajada con una paleta de colores tan contenida como suficiente, ampliamente dominada por la sobriedad de los colores de tierra.

Hubo una época dentro de nuestras Españas; estas Españas que parece como si otra vez empezasen a «no acertar la mano con la herida», en la que uno de los grupos más floridos de la intelectualidad de todos nuestros tiempos descubrió la belleza del increíble paisaje de la meseta castellana. Sí, estoy recordando a Miguel de Unamuno, a los hermanos Machado, a Azorín –el hoy denostado Azorín porque fue fiel a un lenguaje y unas maneras hoy periclitados, pero ¡desde luego que no en su tiempo!–, a Pío Baroja, a Ramiro de Maeztu, a Ramón María del Valle Inclán, a Gabriel Miró... Pues bien. Yo no sé exactamente el porqué, pero, cuando me asomo a muchos de los paisajes abiertos pintados por José María, termina como planeando sobre mí el hábito común de todas estas gentes, que, todavía hoy, agrupadas bajo el término común de Generación del 98, siguen siendo el bastión más importante de toda nuestra más reciente historia cultural. Y escribo cultural por algo bien sencillo. Aunque muchos libros lo ignoren, aquella historia que se centra en el período de la regencia de la Reina María Cristina, no fue, ni mucho menos, solo literaria o incluso pictórica; que aquella historia se escribe también con los nombres de unos personajes tan excepcionales como Francisco Giner de los Ríos, Santiago Ramón y Cajal, Teófilo Hernando, Ramón Menéndez Pidal, Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Mariano Benlliure, Mateo Inurria, Miguel Blay, Antonio Gaudí, Víctor Horta, Arturo Soria, Leopoldo Torres Quevedo, Lucas Mellada, Blas Cabrera, Gregorio Rocosolano, Ignacio Bolívar... Claro, que, planeando bien, a lo mejor resulta que hasta si sé el por qué termina planeando sobre mí ese hábito. Y es que todos aquellos escritores del 98 tuvieron el común de la sensibilidad necesaria para captar la honda belleza del paisaje de unas tierras y unos pueblos, los de Castilla, habitualmente despreciados y denostados; y en los paisajes de José María termina por dominar una sensibilidad muy próxima, una sensibilidad capaz de descubrir, y hasta de reproducir de una manera totalmente convincente con su oficio de pintor, el *quantum* de belleza; pero de una belleza que en ocasiones es hasta dura, de otras tierras y otros pueblos próximos en su realidad, también en su desconocimiento y en su olvido, a los de Castilla.

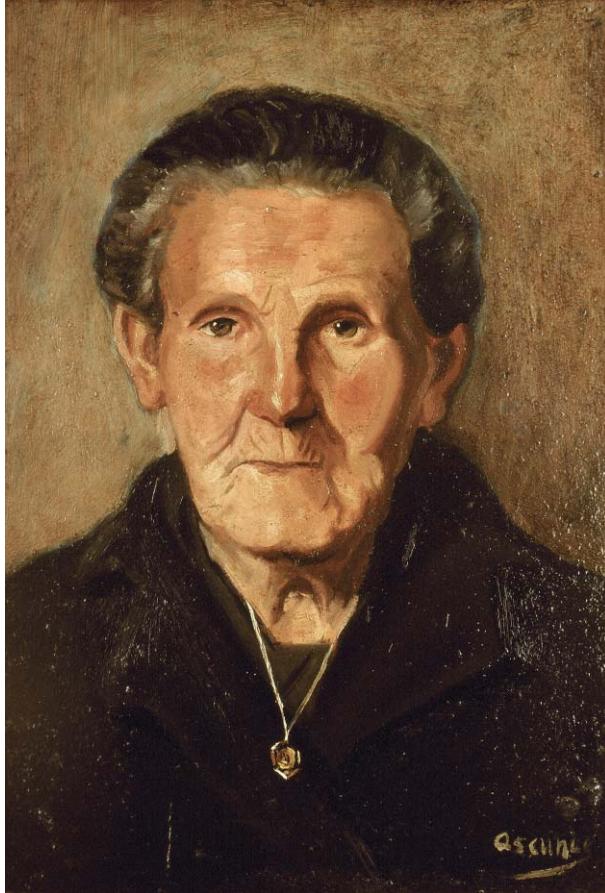
Yo no sé si por muchos de estos paisajes pintados por José María habrán o no arrastrado sus miserables existencias otros hijos de Alvargonzález, pero si sé que ello, aún siendo posible, resulta más que dudoso a la luz del profundo equilibrio que siempre dominó en su pintura. Ciertamente que estos paisajes que, en ocasiones, parecen dormidos en el tiempo, esperando acaso el sonido de una campana para volver de nuevo a la vida; estos paisajes sobre los que otras veces parece terminar de acaecer la violencia sin sentido del meteoro, trastavillando todo; estos paisajes que, incluso sin algún contado caso, pueden llegar a simular que acaban de emerger de las entrañas de la tierra en su momento primigenio, dada su riqueza geológica y mineral, todos ellos tienen el común de la

soledad sentida en medio de una geografía, incluso de una geología, que parece inhóspita e inclemente. Pero José María, que fue siempre un hombre en equilibrio consigo mismo y con los demás, la verdad es que alcanzó a dotar a sus paisajes de un clímax especial, un clímax donde la sobriedad, la economía de color, la medida proporción del dibujo, la justa equivalencia de los volúmenes, incluso la misma densidad de los materiales pintados en ellos y, finalmente, el trabajo bien planteado y bien resuelto termina por imponerse sobre lo que de dramático pueda haber en todos ellos. Ciertamente que en los cuadros de José María muchas veces respira la soledad, pero, ésta no es la soledad aterida de los «Paisajes del alma» de Miguel de Unamuno, aquella soledad del alma-páramo que, tiritando de terror, teme ser aplastada entre las dos palmas de las manos de Dios. Tampoco es la soledad que nubla la frente de aquel personaje del *Castilla* de Azorín que, desde el balcón de una ignota ciudad castellana, veía correr el tiempo en la lejanía sin que le pudieran quitar el dolorido sentir, como a Garcilaso. La soledad de los paisajes abiertos de José María, es la soledad del alma en paz consigo misma y con el alma de los demás, incluso con el alma de la misma naturaleza, por ello tan cercana a la «Soledad sonora» de aquel Fray Luis de León que tenía un amigo músico, ¡y ciego!, Salinas, capaz de componer una música que serenaba y vestía de hermosura nada más y nada menos que al aire.

Claro que José María tiene, además, otro tipo genérico de paisajes; el que se constituye con el conjunto integrado por sus cuadros de pueblos y de ciudades, y que como era lógico de esperar también está representado en esta exposición. Ciertamente que a primera vista parecen ser otra cosa. Pero, cuando se trata de profundizar en los de entonces, aquéllos que fueron realizados en los mismos años que esos paisajes abiertos sobre los que antes escribía y que son, personalmente, los que más me interesan dada su fuerza, uno se da cuenta enseguida de que en el fondo no dejan de ser prácticamente lo mismo. Y es que estos paisajes realizados con la concisión casi de lo geométrico; trabajados en superficie con trazos cortos y fuertes llenos de seguridad; desarrollados en tonos sombríos pero a los que de vez en cuando anima la sonrisa de algún leve azul, algún perdido amarillo o algún cálido rojo; totalmente equilibrados gracias a su medida proporción de volúmenes y a su misma verticalidad –lo que a fin de cuentas vuelve a poner sobre el tapete la enorme calidad de oficio que José María poseía–, al final lo que yo creo que muestran es precisamente el juego de equilibrios que viene a definir a la vida toda, pero la vida de verdad. No, éstos no son esos pueblos hoscos, casi en ruinas, abandonados, oscuros, cargados de tragedia, casi irrespirables por los que deambularon los hijos de Alvargonzález. Que estos son pueblos viejos, ruinosos, si se quiere hasta oscuros y miserables, pero, pueblos a los que la vida que se mueve en ellos y el aire que circula entre sus edificios dotan de la más humana condición, la de lo futurible o, lo que viene a ser lo mismo, la de la puerta abierta a la esperanza.

Sí, para mí el José María Ascunce pintor de estos paisajes de hace una treintena de años es el más verdadero de todos los José María Ascunce que yo conocí. Él es aquél al que aprecié, admiré y, como dirían mis amigos valencianos, estimé; aquél que en boca de todos era, como Antonio Machado, «en el buen sentido de la palabra, bueno». El mismo que se agostó como pintor, porque aun siendo consciente de que la enseñanza, por lo menos en las artes plásticas, agosta, se dedicó en cuerpo y alma a ella. Y, desde luego que éste es el José María Ascunce que yo quiero recordar. Un pintor que como estos paisajes suyos, colgados hoy aquí como debido homenaje a su recuerdo, fue un hombre tan lleno de solidez como de equilibrio; uno de esos hombres buenos cuya sola y simple presencia irradian tranquilidad y sosiego en su derredor; pero de los que, y a la vez, enriquecen a toda una sociedad, aunque, como pasó con él, la mayoría de sus paisanos no hayan sido capaces, siquiera, de enterarse de ello.

PINTURAS



Abuela Josefa, 1944. Cat. 1



Sra. Dª Mercedes Armisen, h. 1950. Cat. 4



Atardecer en La Estanca, h. 1953. Cat. 6



Corella, 1955. Cat. 7



Vista de París, 1958-59. Cat. 11



Cabezo rojo, 1960. Cat. 13



Paisaje estellés, 1960. Cat. 14



Motrico, h. 1963. Cat. 22



Tarazona, 1961. Cat. 17





Bodegón, h. 1960. Cat. 12



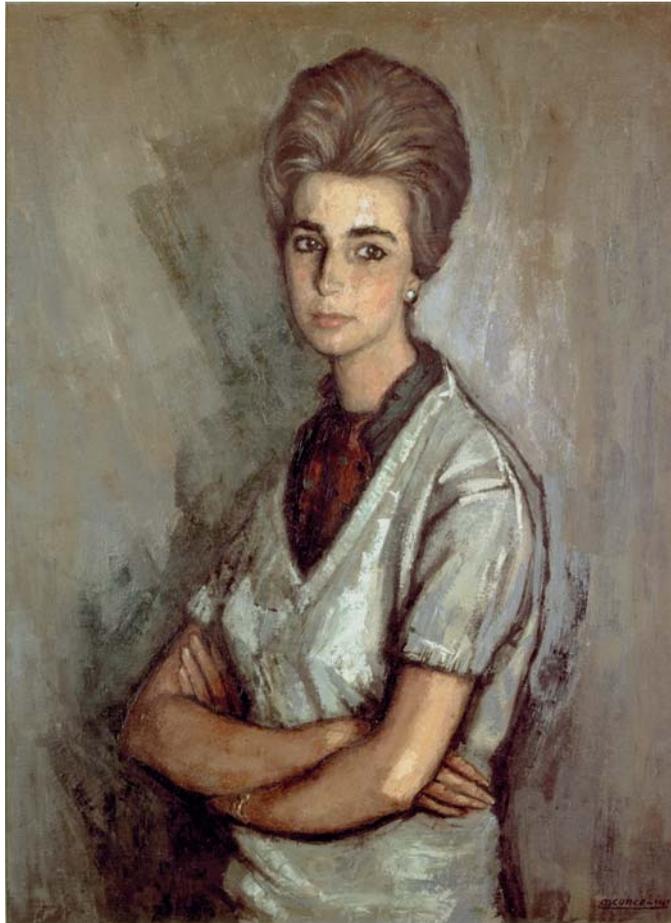
Verdeles, h. 1961. Cat. 16



Bodegón rústico, 1961. Cat. 18



Teresita, 1964. Cat. 25



Mayoya Martínez, 1961. Cat. 19



Secano, 1965. Cat. 27



Roturas, 1967. Cat. 28



Ondárroa, 1969. Cat. 30



Bodegón con frutas, 1968. Cat. 29



Picaraza, 1984. Cat. 38



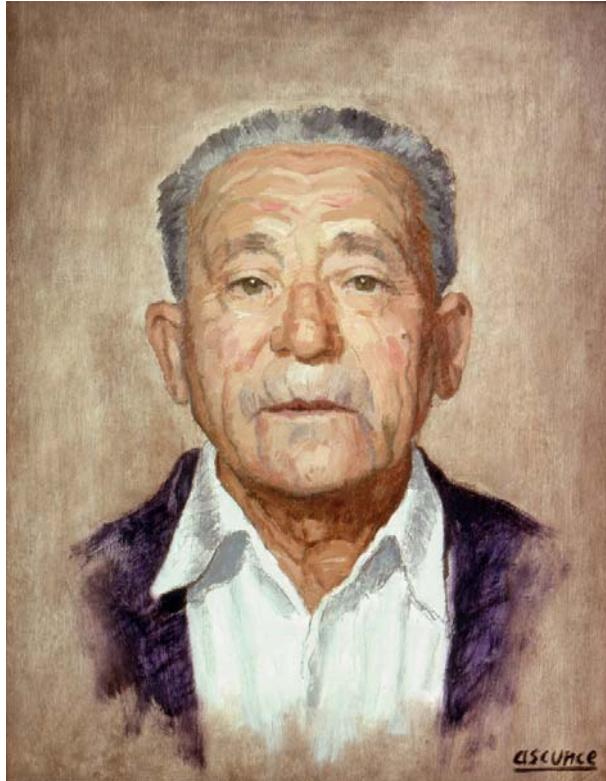
Bodegón de caza, 1983. Cat. 36



Cardos, 1980. Cat. 35



Flores secas, 1988. Cat. 41



Tío Eusebio, 1987. Cat. 39



Vista de Pamplona, 1980. Cat. 34



Ujué, 1991. Cat. 42

Catálogo

PINTURAS

- 1**
Abuela Josefa, 1944
óleo/cartón
44 x 31 cm
Prop. Dña. Agapita Elía
Astráin (Navarra)
- 2**
Abuelo Florencio, 1944
óleo/cartón
44 x 31 cm
Prop. Dña. Agapita Elía
Astráin (Navarra)
- 3**
Rincón de Guenduláin, h.1945
óleo/lienzo
43 x 57 cm
Propiedad particular
Echavacoiz-Pamplona
- 4**
Sra. Dª Mercedes Armisén, h.1950
óleo/lienzo
115 x 88 cm
Prop. Dña. Mercedes Armisén
Pamplona
- 5**
Calle de Santillana del Mar, 1951
óleo/cartón
41 x 33 cm
Propiedad particular. Pamplona
- 6**
Atardecer en La Estanca, h.1953
óleo/lienzo
34 x 51 cm
Propiedad particular. Pamplona
- 7**
Corella, 1955
óleo/lienzo
160 x 200 cm
Prop. Fundación Arrese
Corella (Navarra)
- 8**
Valle de Egüés, 1955-56
óleo/lienzo
123 x 185 cm
Prop. Vda. de José Mª Ascunce
Pamplona
- 9**
Puerto de San Sebastián, 1956
óleo/lienzo
135 x 185 cm
Prop. Museo San Telmo
San Sebastián
- 10**
Notre-Dame, 1958-59
óleo/lienzo
21 x 26 cm
Propiedad particular. San Sebastián
- 11**
Vista de París, 1958-59
óleo/lienzo
58 x 78 cm
Propiedad particular. San Sebastián
- 12**
Bodegón, h.1960
óleo/lienzo
60 x 80 cm
Propiedad particular. Pamplona
- 13**
Cabezo rojo, 1960
óleo/lienzo
100 x 148 cm
Prop. Renta/4 S.V.B. Pamplona
- 14**
Paisaje estellés, 1960
óleo/lienzo
107 x 132 cm
Prop. Gobierno de Navarra
Pamplona
- 15**
Peralta, 1960-62
óleo/lienzo
110 x 130 cm
Prop. Diputación Foral de
Guipúzcoa. San Sebastián
- 16**
Verdeles, h.1961
óleo/lienzo
49 x 59 cm
Prop. Dña. Agapita Elía
Astráin (Navarra)
- 17**
Tarazona, 1961
óleo/lienzo
85 x 127 cm
Propiedad particular. San Sebastián
- 18**
Bodegón rústico, 1961
óleo/lienzo
80 x 100 cm
Prop. Vda. de José Mª Ascunce
Pamplona
- 19**
Mayoya Martínez, 1961
óleo/lienzo
99 x 72 cm
Prop. Dña. Mª Aurora Martínez
San Sebastián
- 20**
Torres y tejados de Corella, 1962
óleo/lienzo
98 x 117 cm
Colección particular
Cizur Menor (Navarra)
- 21**
Motrico, 1962-63
óleo/lienzo
71 x 98 cm
Propiedad particular. Pamplona
- 22**
Motrico, h.1963
óleo/lienzo
94 x 128 cm
Propiedad particular. Olaz (Navarra)
- 23**
Hondonada, 1963
óleo/lienzo
88 x 130 cm
Prop. Dr. López Sendón. Orense
- 24**
Solcita, 1964
óleo/tabla
53 x 43 cm
Prop. Dña. Mª Soledad Catalán
Corella (Navarra)
- 25**
Teresita, 1964
óleo/tabla
55 x 44 cm
Prop. Dña. Teresa Fernández
Corella (Navarra)
- 26**
Puerto de Pasajes, h.1965
óleo/lienzo
80 x 115 cm
Prop. D. Pedro Parada
San Sebastián
- 27**
Secano, 1965
óleo/lienzo
78 x 113 cm
Propiedad particular
Olaz (Navarra)
- 28**
Roturas, 1967
óleo/lienzo
80 x 114 cm
Prop. Vda. de Goñi. Pamplona
- 29**
Bodegón con frutas, 1968
óleo/lienzo
88 x 135 cm
Prop. Familia Díez de Ulzurrun-Goñi
Arraitz (Navarra)
- 30**
Ondárroa, 1969
óleo/lienzo
78 x 130 cm
Propiedad particular. Pamplona
- 31**
Catedral, 1971
óleo/lienzo
97 x 138 cm
Prop. Ayuntamiento de Pamplona
- 32**
Astráin, 1979
óleo/lienzo
81 x 114 cm
Prop. Hnos. Labiano Erice
Astráin (Navarra)
- 33**
Mercedes Labiano, 1979
óleo/lienzo
113 x 80 cm
Propiedad particular
Pamplona
- 34**
Vista de Pamplona, 1980
óleo/lienzo
78 x 114 cm
Propiedad particular. Pamplona
- 35**
Cardos, 1980
óleo/lienzo
36 x 56 cm
Propiedad particular. Pamplona
- 36**
Bodegón de caza, 1983
óleo/lienzo
60 x 83 cm
Propiedad particular. San Sebastián
- 37**
Lechuza, 1983
óleo/tabla
27 x 46 cm
Prop. Vda. de José Mª Ascunce
Pamplona
- 38**
Picaraza, 1984
óleo/lienzo
34 x 43 cm
Propiedad particular. Pamplona
- 39**
Tío Eusebio, 1987
óleo/tabla
45 x 35 cm
Prop. Dª Socorro Elía
Astráin (Navarra)
- 40**
Mikel, 1988
óleo/tabla
41 x 31 cm
Propiedad particular. Pamplona
- 41**
Flores secas, 1988
óleo/lienzo
72 x 53 cm
Propiedad particular. Pamplona
- 42**
Ujué, 1991
óleo/lienzo
76 x 100 cm
Propiedad particular. Pamplona

Catálogo

DIBUJOS

43

Anamary, 1955

58 x 43 cm
carbón/papel
Prop. Vda. de José M^a Ascunce
San Sebastián

44

Estudios de desnudo, 1958-59

31,5 x 39,5 cm
plumilla y aguada azul/papel
Prop. Vda. de José M^a Ascunce
Pamplona

45

Estudio de desnudo, 1958-59

31,5 x 23,5 cm
plumilla y aguada azul/papel
Prop. Vda. de José M^a Ascunce
Pamplona

46

Estudio de desnudo, 1958-59

23,5 x 31,5 cm
plumilla y aguada azul/papel
Prop. Vda. de José M^a Ascunce
Pamplona

47

Estudio de desnudo, 1958-59

54 x 42 cm
lápiz graso/papel
Prop. Vda. de José M^a Ascunce
Pamplona

48

Estudio de desnudo, 1959

44 x 32 cm
lápiz graso/papel
Prop. Vda. de José M^a Ascunce
Pamplona

49

Estudio de desnudo, 1959

44 x 32 cm
carbón/papel
Prop. Vda. de José M^a Ascunce
Pamplona

50

Estudio de desnudo, 1959

44 x 32 cm.
lápiz graso/papel
Prop. Vda. de José M^a Ascunce
Pamplona

51

Estudio de desnudo, 1959

44 x 32 cm.
lápiz graso/papel
Prop. Vda. de José M^a Ascunce
Pamplona

52

Estudio de desnudo, 1959

32 x 42 cm
sanguina/papel
Prop. D^a Maite Ascunce
Baranáin - Pamplona

53

Estudio de desnudo, 1959

65 x 50 cm
carbón/papel
Prop. D^a Amaya Ascunce
Pamplona

54

Estudio de desnudo, 1961

64 x 49 cm
pincel y tinta china/papel
Prop. Vda. de José M^a Ascunce
Pamplona

55

Motrico, 1970

óleo/papel
36 x 76 cm
Propiedad particular. Pamplona

56

Violinista, 1971

tinta/papel
22 x 14 cm
Propiedad particular. Pamplona

57

Ronda del Obispo Barbazán, 1979

49 x 62 cm
carbón/papel
Prop. Hnos. Sola. Pamplona

58

Claustro de la Catedral de Pamplona, 1982

60 x 43 cm
carbón/papel
Propiedad particular. Pamplona

Ficha biográfica / Exposiciones individuales

Exposiciones colectivas

Nota hemerográfica y bibliográfica

JOSÉ MARÍA ASCUNCE

1923-1991

José María Ascunce Elía nace el 14 de septiembre de 1923. Donato Ascunce, su padre, era de Huarte-Pamplona y se había trasladado a Beasain (Guipúzcoa) para trabajar en la fábrica de vagones. Máxima Elía, su madre, también de la Cuenca de Pamplona –había nacido en Cizur Mayor y residido siempre en Astráin–, trabajaba en una casa de San Sebastián cuando contrajo matrimonio y se marchó a Beasain. Aquí nacen el futuro pintor y Rosario, su única hermana.

Va realizando los estudios primarios. Debe manifestar pronto facilidad para el dibujo y afición por desarrollarla y comienza a asistir a clases de dibujo y pintura en la Escuela de Artes y Oficios de Beasain.

Cuando se inicia la guerra civil cierra la fábrica donde trabajaba su padre. La familia se traslada a Astráin y reside allí hasta 1937/38, fecha en que los padres del futuro pintor regresan a Beasain y por motivos económicos deciden que él se quede en Astráin.

Vive en este pueblo de la Cuenca de Pamplona con sus abuelos y parientes maternos. Colabora con ellos en las tareas que llevaban a cabo y paralelamente continúa practicando el dibujo (la pintura en menor medida, por la escasez de materiales), ahora únicamente de un modo intuitivo. Al finalizar la guerra se abre de nuevo la academia de pintura más cercana, la de Javier Ciga en Pamplona, pero José María Ascunce todavía no manifiesta nada que suponga que quiere reanudar su formación en el campo artístico, o que signifique que desea intentar dedicarse a la pintura. Hacia 1940/41 empieza a trabajar en el taller de bicicletas de otro pueblo cercano a Astráin.

En 1942 fallece su padre. Es ahora, tiene 19 años, cuando decide que quiere dedicarse a la pintura.

Décadas más tarde responde de este modo a la pregunta por su vocación:

«Lo decidí de pronto. Es cierto que ya había estado en Artes y Oficios de Beasain durante un curso, pero la verdadera decisión fue aquella tarde en que volvíamos de enterrar a mi padre. Vi claramente lo que quería. Hablamos —se refiere a él y a su madre, a la que acababa de comunicar su decisión— con el veterinario de Astráin con el que nos unía una buena amistad, porque no teníamos ni idea de lo que había que hacer para ser pintor y él, que conocía a Ciga, me puso en contacto con Don Javier. Recuerdo que dijo “Pintor y Aldeano”, parodiando el “Poeta y Aldeano” de Von Suppé».

1942-45 Asiste a las clases que impartía Javier Ciga Echandi (1877-1960) en la academia de pintura abierta por él en Pamplona desde 1914.

En 1945 Ciga le aconseja que se traslade a la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

La situación económica familiar era difícil (hasta ahora Ascunce simultaneaba las clases con su trabajo en el taller), y con el apoyo de Ciga la Diputación Foral de Navarra le concede una beca extraordinaria para continuar su formación académica en Madrid.

1945-46 Se traslada a la capital de España. Estudia en la Escuela de Artes y Oficios de La Palma y acude habitualmente a dibujar al Casón del Buen Retiro (entonces albergaba el Museo de Reproducciones Artísticas) con el fin de prepararse para el examen de ingreso en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando.

Obtiene, por concurso-oposición, una pensión ordinaria de la Diputación Foral de Navarra para continuar su formación académica en Madrid.



ASCUNCE (CENTRO) EN LA ESCUELA CENTRAL DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. MADRID, 24 DE FEBRERO DE 1950.

1946-51 Estudia en San Fernando con los profesores Valverde, Adsuara y Martínez Vázquez entre otros. Obtiene calificaciones muy altas y por ellas los siguientes premios: «Fundación Carmen del Río. Sección de Pintura», en 1948; «Premio» en la asignatura de Dibujo del Natural (retentiva, grupos y apuntes), durante el curso 49-50; «Pensionado de El Paular», al finalizar ese mismo curso, por la asignatura de paisaje; «Pensionado de Santillana del Mar», en 1951, por expediente destacado a lo largo de la carrera.

Durante estos años comienza a participar en exposiciones colectivas (en Pamplona en las muestras generales de pintura, fotografía, artes industriales y artesanía que organizaba el Ayuntamiento durante las fiestas de San Fermín; en Segovia y Madrid con los pensionados de «El Paular» provenientes de las Escuelas Centrales de Madrid, Barcelona, Valencia y Sevilla) y realiza su primera exposición individual, en Pamplona, en el comedor del Palacio de la Diputación, en octubre de 1950.

Al finalizar los estudios en Madrid (no tenemos hasta ahora más noticias que su trabajo intenso en San Fernando y sus constantes visitas a museos, el de la propia Academia y el de El Prado sobre todo), en junio de 1951, viaja por primera vez a París. Acude con los cuatro compañeros de San Fernando que habían obtenido la pensión para el verano en Santillana del Mar y permanecen en la capital francesa entre una y dos semanas. A su regreso Ascunce afirma que el museo de los impresionistas le ha producido «una gran sensación». Expone a fines de julio en Santander, en muestra colectiva con los pensionados en Santillana y regresa a Astráin.

1952 El Ministerio de Educación Nacional le ofrece la plaza de profesor interino de dibujo y pintura en la Escuela de Artes y Oficios de Corella (Navarra).

Durante el mes de octubre expone individualmente por segunda vez. En Pamplona, en los Salones de la Escuela Normal de Magisterio.

1953 Traslada su residencia a Corella y comienza su actividad como profesor en la escuela. Desde ahora hasta su jubilación combinará la actividad pictórica con la docente.

Tercera individual. En Pamplona, en la Sala Ibáñez, desde el 28 de noviembre hasta el 6 de enero del año siguiente.

1956 Cuarta individual, en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, del 11 al 28 de diciembre.

1957 Conjunta con el escultor Rafael de Huerta en la sala «Arte» de Bilbao, entre el 22 y el 31 de octubre, bajo el título «Pintura-Escultura. Deporte, Folklore y Paisajes Vascos».



HUERTA Y ASCUNCE EN LA SALA «ARTE» DE BILBAO.

/Fotografía publicada en *El Pensamiento Navarro* del 6-10-57 bajo el titular «Elogios de la crítica bilbaína para Ascunce y Huerta». Ilustró texto de Larrambebere que transcribía la crítica de Javier de Bengoechea en *La Gaceta del Norte* y Fermín García Ezpeleta en *El Correo Español*/

Obtiene con su obra *El Puerto* [Cat. 9], conjuntamente con el pintor Rafael Munoa, el Primer Premio en el Concurso de Pintura convocado por el Ayuntamiento de San Sebastián con la finalidad de adquirir obras destinadas a ornamentar la Casa Consistorial.

Su lienzo *Corella* [Cat. 7], es seleccionado para la Exposición Nacional de Bellas Artes.

1958 Quinta individual del artista, primera en San Sebastián, en las Salas Municipales de Arte del Ayuntamiento, del 16 al 30 de agosto.



EN LAS SALAS MUNICIPALES DE ARTE DEL AYUNTAMIENTO DE SAN SEBASTIÁN.

/Fotografía publicada el 29 de agosto de 1958 en *El Pensamiento Navarro*. Sobre ella el titular «Éxito de Ascunce en San Sebastián». En el pie de foto «El ministro de la Vivienda Excmo. Sr. D. José Luis de Arrese, en unión de otras distinguidas personalidades, escucha atentamente las explicaciones que en torno a sus obras le ofrece el notable pintor navarro José María Ascunce, quien actualmente expone en las Salas Municipales de Arte del Ayuntamiento donostiarra. Ascunce ha conseguido en San Sebastián otro éxito más que unir a los que van jalonando su brillante carrera, por lo que le felicitamos cordialmente»/

Se le concede el Primer Premio de Pintura en el Concurso-Exposición de Pintura, Dibujo y Artesanía organizado por la Delegación Provincial de Sindicatos de Navarra.

Obtiene, mediante concurso-oposición, la Beca Extraordinaria de la Diputación Foral de Navarra para Ampliación de Estudios Artísticos en el Extranjero y se traslada a París.

- 1958-59 Acude a la academia de La Grande Chaumière. Visita asiduamente los museos parisinos y conoce (no existe por ahora documentación para determinar cuáles de sus propuestas) el ambiente artístico de la capital francesa.
- Vuelve a Corella y reanuda su actividad como profesor en la Escuela de Artes y Oficios.
- 1960 Su lienzo *Estella* [Cat. 14], es seleccionado para la Exposición Nacional de Bellas Artes.
- Sexta individual, por segunda vez en San Sebastián, en las Salas Municipales de Arte del Ayuntamiento, del 1 al 9 de agosto.
- Séptima individual, quinta en Pamplona, en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros Municipal, del 1 al 16 de octubre.
- 1961 Octava individual. En Vitoria, en los Salones de Cultura de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, del 24 de junio al 9 de julio.



JESÚS LASTERRA, CÉSAR MUÑOZ SOLA Y JOSÉ MARÍA ASCUNCE ANTE EL CARTEL ANUNCIADOR DE SU EXPOSICIÓN CONJUNTA EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE. MADRID 15, DE ENERO DE 1963.

/Fotografía publicada el 22-1-63 en *El Pensamiento Navarro* junto a texto de Larrambeberé bajo el titular «Ascunce, Lasterra y Muñoz Sola exponen en Madrid»/

- 1962 Novena individual. En Zaragoza, en «Albiac-Galería de Arte», durante el mes de marzo.
- Interior Español* y *Peralta* son seleccionados para la Exposición Nacional de Bellas Artes; *Peralta* [Cat. 15] es galardonado en la misma con el premio «Corporaciones» de la Diputación Foral de Guipúzcoa.
- 1963 Segunda exposición conjunta, esta vez con los pintores navarros Jesús Lasterra y César Muñoz Sola, en Madrid, del 12 al 25 de enero en la Sociedad Española de Amigos del Arte.
- Décima individual, sexta en Pamplona, del 5 al 15 de abril en las Salas de Arte de la Caja de Ahorros Municipal.
- Undécima individual, tercera en San Sebastián, durante el mes de diciembre en el Club Guipúzcoa.



EN UNA EXPOSICIÓN DE LASTERRA EN LA SALA DE ARTE DE LA CAJA DE AHORROS MUNICIPAL DE TUDELA. MAYO DE 1964. DE IZDA. A DCHA.: JOSÉ MARÍA ASCUNCE, JOSÉ ANTONIO LARRAMBEBERÉ, PEDRO MANTEROLA, JOSÉ IRIBARREN GIL, ANA MARÍA PARADA -ESPOSA DE ASCUNCE- Y JESÚS LASTERRA.

- 1964 Su lienzo *Montes de labor* es seleccionado para la Exposición Nacional de Bellas Artes.
- Duodécima individual, séptima en Pamplona, en la Sala de Arte de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, del 10 al 21 de diciembre.
- 1965 Obtiene, por concurso-oposición, la plaza de Profesor de Dibujo Artístico y Pintura (vacante tras el fallecimiento de Gerardo Sacristán) en la Escuela Municipal de Artes y Oficios de Pamplona.
- 1966 Traslada su residencia de Corella a Pamplona.
- Decimotercera individual, cuarta en San Sebastián, en las Salas Municipales de Arte del Ayuntamiento durante el mes de julio.

- 1967 Decimocuarta individual, octava en Pamplona, en la Sala de Arte de la Caja de Ahorros Municipal, del 2 al 12 de febrero. Esta es la última muestra individual en la que Ascunce presenta el total de la obra a la venta. A partir de ahora se intensifica el número de encargos de particulares (que atiende sin duda por motivos económicos –en este año nace el último de sus cinco hijos–) y comienza a no acumular obra para exponer.
- 1971 Después de cuatro años (el intervalo mayor de toda su trayectoria pictórica hasta el momento) y por insistencia del encargado de la Sala de Arte de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona (Ascunce había acudido a él para concertar la sala para sus alumnos de la Escuela), presenta en la misma su decimoquinta exposición individual y novena en Pamplona entre el 18 y el 28 de febrero. Más de la mitad de las obras que expone las ha solicitado a particulares.
- 1972 Obtiene con su lienzo *Catedral* [Cat. 31] el Primer Premio en el I Concurso de Pintura «Ciudad de Pamplona, 1972» convocado por la Comisión de Relaciones y Cultura del Ayuntamiento de Pamplona sobre el tema «Pamplona y su paisaje: aspectos urbanos, monumentales y paisajísticos de la ciudad y alrededores inmediatos; aspectos folklóricos y costumbres típicas pamplonesas».
- 1981 Expone por última vez en la Sala de Arte de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, entre el 18 de diciembre y el 3 de enero. Casi la totalidad de las obras que presenta son encargos realizados para particulares durante los últimos diez años. Éstos le continuarán ocupando hasta su fallecimiento, aunque progresivamente fue atendiendo a ritmo cada vez más lento.
- 1983 Durante el mes de mayo, por iniciativa del Ayuntamiento de Corella se exhibe en la Sala de Cultura de la misma localidad una muestra retrospectiva de obras realizadas por Ascunce durante sus años de residencia allí y pertenecientes a particulares corellanos.
- 1984 El Ayuntamiento de Pamplona accede a su jubilación voluntaria como profesor en la Escuela de Artes y Oficios.
- 1985 El Gobierno de Navarra le encarga el retrato de S.M. el Rey Don Juan Carlos I.
- 1988 El Gobierno de Navarra le designa miembro del Consejo Navarro de Cultura.



Septiembre de 1991

El Concejo de Astráin (a este pueblo acudía asiduamente desde que abandonó su residencia en él y diariamente desde que se jubiló como profesor en la Escuela) organiza una muestra retrospectiva de obras de Ascunce pertenecientes a particulares de la localidad. La exposición se abrió tras un acto de Homenaje que agradecía al artista su colaboración con el pueblo en numerosas ocasiones, la última había sido el diseño de la estela-crucero que se acababa de colocar para señalar el paso de la ruta jacobea, a los pies del Monte del Perdón. Él mismo participa en la inauguración de la estela la mañana del 26, poco antes de recibir el Homenaje citado.

Al día siguiente el pintor fallece repentinamente, en su casa de Pamplona.

Exposiciones colectivas

- 1947 **Exposición de Pinturas, Artesanía y Concurso de Fotografías.** Escuela de Artes y Oficios, Pamplona. Del 6 al 25 de julio.
- 1948 **Exposición de Pintura, Fotografía, Artes Industriales y Artesanía.** Escuela de Artes y Oficios, Pamplona. Del 6 al 25 de julio.
- 1950 **Pensionados de El Paular.** Residencia de Estudiantes y Pintores, Edificio de los Cursos de Verano, Escuela de Magisterio, Segovia, del 20 al 30 de septiembre. Círculo de Bellas Artes, Sala Minerva, Madrid.
- 1951 **Pensionados de Santillana del Mar.** Sala Proel, Santander, julio.
- 1956 **Homenaje a Sarasate.** Centro de Estudios de la Caja de Ahorros Municipal, Pamplona. Del 3 al 25 de julio.
- 1957 **Acuarela vasco-navarra.** Centro de Estudios de la Caja de Ahorros Municipal, Pamplona. Del 4 al 20 de enero.
- 1958 **I Exposición Colectiva de Artistas Navarros.** Centro de Estudios de la Caja de Ahorros Municipal, Pamplona. Del 6 al 20 de noviembre.
- 1960 **Certamen de Arte Pamplona-Bayona.** Sala de Arte de la Caja de Ahorros Municipal, Pamplona. Del 1 al 20 de julio.
- 1965 **Pintores Navarros de Hoy.** Salón de Exposiciones del Palacio Provincial, Zaragoza, del 16 al 28 de marzo. Galería de Arte de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, Tudela, del 29 de abril al 13 de Mayo.
- 1971 **Pintura Navarra.** Sala Conde Rodezno de la Caja de Ahorros Municipal, Pamplona. Del 5 al 14 de febrero.
- 1972 **Pintores Navarros.** Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Casa Fray Diego, Estella. Del 1 al 15 de enero.
Arte Navarro Actual. Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Palacio Valle-Santoro, Sangüesa. Abril-mayo.
- 1973 **23 Artistas Navarros.** Casa de la Juventud, Sala Doncel, Pamplona. Del 16 al 27 de octubre.
- 1975 **Exposición-Venta de obras de Arte Pro-Ikastola San Fermín.** Sala de la Caja de Ahorros Municipal, Pamplona. Del 31 de mayo al 8 de junio.
- 1978 **Pintores Navarros de Hoy.** Colegio Mayor Larraona, Pamplona. Del 3 al 28 de abril.
Pintores y Escultores de Navarra. Pabellones de Arte Ciudadela, Pamplona. Julio.
Exposición de Pintores Navarros. Casa de la Juventud, Sala Doncel, Pamplona. Del 7 al 17 de noviembre.
- 1980 **Pamplona 1980. Sus Pintores.** Galería Parke 15, Pamplona. Del 20 de junio al 5 de julio.
Centenario del Círculo de Bellas Artes (1880-1980). Fondos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Círculo de Bellas Artes, Sala Goya, Madrid.
- 1981 **Pamplona 1981. Sus Pintores.** Galería Parke 15, Pamplona. Del 19 de junio al 15 de julio.
Pintores y Escultores de Navarra. Pabellones de Arte Ciudadela, Pamplona. Del 1 al 26 de julio.
Patrimonio Pictórico Municipal. Pabellones de Arte Ciudadela, Pamplona. Del 19 de agosto al 6 de septiembre.
Muestra 16 Pintores. Sala de Cultura Galearte, Pamplona. Del 23 de octubre al 17 de noviembre.
- 1982 **Pamplona 1982. Sus Pintores.** Galería Parke 15, Pamplona. Del 18 de junio al 5 de julio.
Exposición de Pintores Navarros del Siglo XX. Palacio Real de Olite. Del 30 de julio al 29 de agosto.
- 1984 **13 Pintores y 3 Escultores Navarros.** Galería Alonso Berruguete de la Caja de Ahorros Popular, Valladolid, marzo. Sala de la Caja de Ahorros de Navarra, Madrid, del 21 de marzo al 1 de abril. Casa de los Navarros, Barcelona, del 3 al 15 de abril. Centro Cultural Castel Ruiz, Tudela, del 16 al 29 de abril. Casa de Cultura Garcés de los Fayos, Tafalla, mayo.
- 1987 **Pintura Navarra en torno al Río.** Casa de la Mancomunidad de la Comarca de Pamplona, Pamplona. Febrero.
La Semana Santa en la Pintura Navarra. Sala García Castañón, Pamplona. Del 2 al 19 de abril.
- 1989 **Pintores Pamploneses en el Patrimonio Municipal.** Sala de Exposiciones de Promoción Ciudadana, Pamplona. Noviembre-diciembre.
- 1990 **Pintores-Profesores del Ayuntamiento de Pamplona en la Escuela de Artes y Oficios.** Sala de Exposiciones de Promoción Ciudadana, Pamplona. Del 22 de noviembre al 9 de diciembre.
Pintores Navarros Vivos en el Museo de Navarra. Sala de Exposiciones de la Mancomunidad de Colegios Sanitarios, Pamplona. Del 30 de octubre al 30 de noviembre.
El Retrato en la Pintura Navarra. Pabellón de Mixtos de la Ciudadela, Pamplona. Del 9 al 29 de diciembre.

Nota hemerográfica y bibliográfica

La trayectoria profesional de José María Ascunce fue y ha sido atendida, en mayor o menor medida, por *El Pensamiento Navarro*, *Unidad*, *Arriba España*, *La Voz de España*, *El Correo Español*. *El Pueblo Vasco*, *El Pensamiento Alavés*, *La Gaceta del Norte*, *Amanecer*, *El Adelantado de Segovia*, *ABC*, *Ya*, *Pueblo*, *Dígame*, *DEIA*, *Navarra Hoy* y *Diario de Navarra*, entre algunos otros.

Le citan, recogen datos biográficos-artísticos o vierten explicaciones sobre su obra las siguientes publicaciones:

- FLORES KAPEROTXIPI, M., *Arte Vasco. Pintura-Escultura Dibujo y Grabado*, Buenos Aires, Editorial Vasca Ekin, 1954, pág. 291.
- LLANO GOROSTIZA, M., *Pintura Vasca*, Bilbao, A.G. Grijelmo, 1966, págs. 204 y 230.

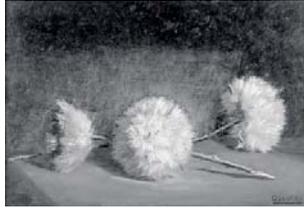
- *Diccionario Biográfico Español Contemporáneo*, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1970, vol. I, pág. 191.
- MADARIAGA, L., *Pintores Vascos*, San Sebastián, Ed. Auñamendi, 1971, vol. I, pág. 69.
- *Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco. Cuerpo A. Diccionario Enciclopédico Vasco*, San Sebastián, Ed. Auñamendi; Estornes Lasa Hnos., 1977, vol. III, págs. 117-118.
- MARTÍN-CRUZ, S., *Pintores Navarros*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1982, vol. II, págs. 8-15.
- MARRODÁN, M.A., *Diccionario de Pintores Vascos*, Madrid, Ed. Beramar, 1989, vol. I, pág. 135.
- *Diccionario de Pintores y Escultores del Siglo XX*, Madrid, Forum Artis, 1994, vol. L, pág. 238.

La mayor parte de las obras de José María Ascunce pertenecen a colecciones particulares.

La Diputación Foral de Guipúzcoa, el Museo San Telmo de San Sebastián, la Fundación Arrese de Corella, el Ayuntamiento de Pamplona y el Gobierno de Navarra poseen también obras del artista. El Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Museo de Navarra exponen dos de las mismas en la actualidad.

Hasta el momento se han inventariado 559 obras, en su mayor parte pertenecientes a particulares de Pamplona, San Sebastián y diversas localidades navarras.

El inventario posee un carácter abierto.



SE IMPRIMIÓ EN LOS TALLERES DE JUAN
CASTUERA EN NOVIEMBRE DE 1994
BAJO LOS CUIDADOS DE JESÚS
CÍA E IÑAKI CABODEVILLA

REEDICIÓN DIGITAL, 2014

