

CICLOS Y CONFERENCIAS

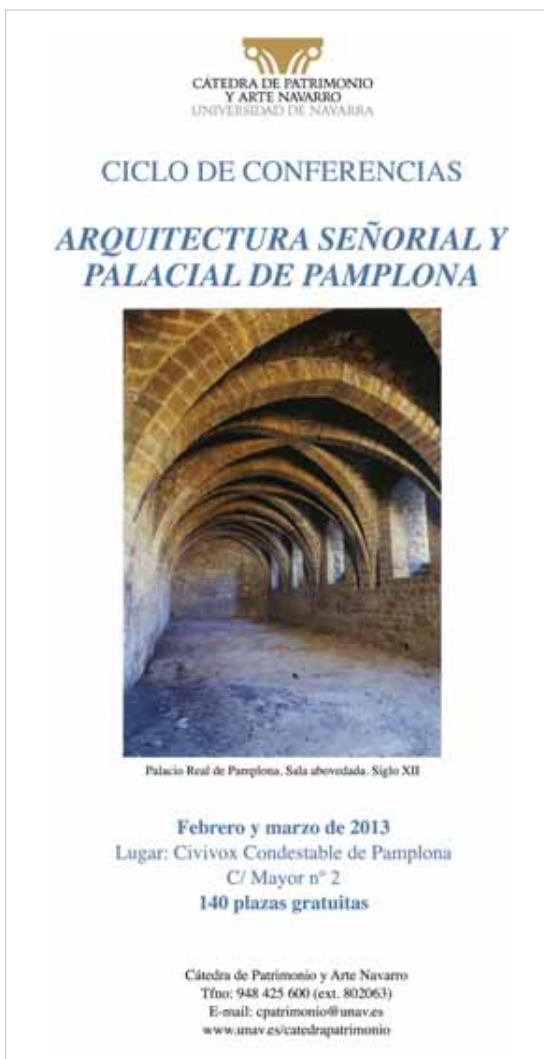
Ciclo de conferencias:

“Arquitectura señorial y palacial de Pamplona”

Organizan: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro y Ayuntamiento de Pamplona

Colabora: Fundación Diario de Navarra

Lugar: Civivox Condestable de Pamplona



The poster features the logo of the Chair of Heritage and Navarrese Art at the University of Navarra at the top. Below it, the text reads 'CICLO DE CONFERENCIAS' and 'ARQUITECTURA SEÑORIAL Y PALACIAL DE PAMPLONA'. A central photograph shows a perspective view of a vaulted stone corridor. Below the photo is the caption 'Palacio Real de Pamplona. Sala abovedada. Siglo XII'. The dates 'Febrero y marzo de 2013' and the location 'Lugar: Civivox Condestable de Pamplona C/ Mayor nº 2' are listed. It also states '140 plazas gratuitas'. At the bottom, contact information for the Chair of Heritage and Navarrese Art is provided, including a phone number, email address, and website.

CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CICLO DE CONFERENCIAS

**ARQUITECTURA SEÑORIAL Y
PALACIAL DE PAMPLONA**

Palacio Real de Pamplona. Sala abovedada. Siglo XII

Febrero y marzo de 2013
Lugar: Civivox Condestable de Pamplona
C/ Mayor nº 2
140 plazas gratuitas

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
Tfno: 948 425 600 (ext. 802063)
E-mail: cpatrimonio@unav.es
www.unav.es/catedrapatrimonio

CICLOS Y CONFERENCIAS



Miércoles, 13 de febrero de 2013
Presentación del Ciclo
 Lugar: Civivox Condestable

De izquierda a derecha:
 D. Ricardo Fernández Gracia, Director de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra, D. Fermín Ibarra Alonso, Concejal Delegado de Educación y Cultura del Ayuntamiento de Pamplona, Dña. Beatriz Blasco Esquivias, catedrática de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y Dña. Concepción García Gainza, presidenta de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

La Cátedra de Patrimonio y Arte navarro de la Universidad de Navarra en colaboración con el Área de Educación y Cultura del Ayuntamiento de Pamplona organizó un ciclo de conferencias bajo el título *Arquitectura señorial y palacial de Pamplona*, con doce sesiones a celebrar los miércoles de febrero y marzo de 2013 en Civivox Condestable de Pamplona.

Las conferencias corrieron a cargo de diversos especialistas en el tema, procedentes de la Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Navarra, Universidad de Zaragoza y Universidad de La Rioja, así como de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro.

La apertura de las jornadas contó con la presencia de don Fermín Ibarra Alonso, Concejal Delegado de Educación y Cultura del Ayuntamiento de Pamplona, a quien acompañaron en la mesa doña Beatriz Blasco Esquivias, catedrática de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, así como doña María Concepción García Gainza y don Ricardo Fernández Gracia, presidenta y director respectivamente de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Miércoles, 13 de febrero de 2013

Palacios y casas señoriales, espejo de grandeza

Dña. Beatriz Blasco Esquivias

Universidad Complutense de Madrid



El tránsito de la Edad Media a la Moderna trajo, entre otras novedades, el desarrollo de una arquitectura culta, confortable y representativa, que enseguida se manifestó idónea para evidenciar el esplendor y magnificencia de los reyes de la Monarquía Hispánica y de la nueva nobleza urbana. Paralelamente al auge de las modernas ciudades y el consiguiente retroceso del medio rural, los palacios y casas urbanas señoriales fueron adquiriendo una progresiva regularidad en planta y en alzado (derivada en última instancia del modélico Palazzo Rucellai de Florencia, 1446-1451, y de otros palacios italianos coetáneos), al tiempo que los interiores domésticos se modernizaban mediante la caracterización de las habitaciones según su uso (frente a las viejas estancias medievales sin función específica) y mediante la adopción de ciertos modos y costumbres de la cultura árabe nazarí, que por su refinamiento, singularidad, sofisticación y delicadeza, resultaban idóneos para



Sevilla. Casa de Pilatos.
Patio.

CICLOS Y CONFERENCIAS

expresar el poder y la magnificencia de las grandes estirpes nobiliarias. Gracias a cronistas y viajeros coetáneos, como el alemán Thomas Münzer (en España, 1494-1495), es posible conocer el esplendor de unos palacios y casas señoriales en los que se pudo conjugar felizmente la regularidad, el orden y la representación propios del Renacimiento italiano con la sofisticación, el lujo y la confortabilidad heredados de la cultura árabe, proporcionándonos ejemplos de una rara perfección.



Fotografía aérea de la villa de Lerma (Burgos).

Evitando las referencias a las Casas Señoriales y Palacios de Navarra -que serán analizados por diversos especialistas- recorreremos varios palacios y casas urbanas señoriales, representativas de una nobleza que, en el despertar de la Edad Moderna, apostó por el lenguaje del Renacimiento -que habían conocido durante sus viajes a Italia- como una eficaz manera de reivindicar su poder y su grandeza frente a la autoridad de los Reyes Católicos. Desde los balbucentes ejemplos salmantinos de finales del siglo XV, el Renacimiento se fue afianzando en la centuria siguiente gracias al mecenazgo de los Mendoza, Medinaceli, Enríquez de Ribera, Monterrey y otras grandes familias nobiliarias, que levantaron sus palacios urbanos como verdaderos objetos de representación, con fachadas/emblema que ensalzaban su linaje. El ejemplo hizo sucumbir a los monarcas ante la modernidad de Italia, cristalizando por fin en el Siglo de Oro una arquitectura áulica de extraordinaria singularidad y grandeza, en la que “lo italiano” se funde sin complejos con la tradición hispana para formular un modelo arquitectónico basado en los alcázares reales: edificio bloque, de planta cuadrada y torres angulares con una portada/emblema de gran potencia figurativa y un completo y complejo significado heráldico y simbólico, tal y como evidencian los casos ejemplares del Palacio Ducal (Lerma, Burgos) y el Palacio de Uceda (Madrid). El recorrido “Palacios y Casas Señoriales, espejo de grandeza” nos conduce desde el siglo XV hasta el XVIII por varios palacios y casas señoriales en un periplo que abarca diversas localidades de Castilla (Guadalajara, Cogolludo, Salamanca, Viso del Marqués, Yuste y Lerma), Andalucía (Calahorra, Sevilla, Granada), Corte de Madrid, Galicia, Valencia y Cataluña.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Magnificencia y comodidad del espacio doméstico

Dña. Beatriz Blasco Esquivias

Universidad Complutense de Madrid

El recorrido por los palacios y casas señoriales españoles de la Edad Moderna nos conducirá ahora hasta el espacio doméstico de unos inmuebles, cuya fisonomía interior resulta difícil reconstruir, debido a sus continuas transformaciones a lo largo del tiempo y a los escasos documentos gráficos que han llegado hasta nosotros; al menos hasta el siglo XIX, cuando la literatura convirtió a la casa en una de sus protagonistas. A diferencia de lo que ocurre en los Países Bajos y otras regiones de Europa, en España escasean las imágenes de interiores domésticos, que sólo podemos reconstruir gracias a ejemplos asimilables y a los escenarios domésticos que recrearon los artistas para enmarcar una escena de carácter religioso, ya fuera la Educación de Santa Teresa, el Nacimiento de la Virgen o cualquier otra.

El adorno, el confort y la comodidad se consideraban imprescindibles en estos interiores domésticos destinados a representar –mediante los factores enunciados– el estatus social y la magnificencia de sus propietarios. El confort se asimilaba ya entonces a la climatización y control térmico de las estancias, mientras la comodidad resulta un concepto más abstracto e inasequible, referido a la armonía del entorno doméstico, al bienestar de la privacidad, a la facilidad de la vida y a todo aquello que contribuya a procurárnoslo, haciendo nuestra existencia más placentera por medios naturales o artificiales. La casa será confortable si su temperatura es agradable y produce una sensación térmica equilibrada, tonificante y placentera; además, será cómoda si dispone de los

Anónimo, *Nacimiento de la Virgen*. Nuevo Baztán.



El adorno, el confort y la comodidad se consideraban imprescindibles en estos interiores domésticos destinados a representar –mediante los factores enunciados– el estatus social y la magnificencia de sus propietarios. El confort se asimilaba ya entonces a la climatización y control térmico de las estancias, mientras la comodidad resulta un concepto más abstracto e inasequible, referido a la armonía del entorno doméstico, al bienestar de la privacidad, a la facilidad de la vida y a todo aquello que contribuya a procurárnoslo, haciendo nuestra existencia más placentera por medios naturales o artificiales. La casa será confortable si su temperatura es agradable y produce una sensación térmica equilibrada, tonificante y placentera; además, será cómoda si dispone de los

CICLOS Y CONFERENCIAS

muebles necesarios para el desarrollo de una vida fácil y de instalaciones y servicios útiles a este mismo fin. El lujo y la magnificencia dependían del refinamiento con el que se acometieran todos estos requisitos, aunque se evidenciaban además en aspectos tales como las dimensiones y amplitud de las estancias, su ventilación y soleamiento, la sofisticación de su adorno (mobiliario, telas, cuadros y objetos suntuarios) o mediante la distribución y caracterización del espacio doméstico, con áreas específicas para la familia y los criados (segregando por géneros a los hombres y mujeres de la casa) y zonas para la vida social y la vida privada de los principales miembros de la familia.

Tras conocer la moderna distribución de los espacios domésticos y la caracterización de sus estancias en función de su propietario (femenino o masculino) y su uso (privado o público), se analizarán los sistemas empleados para lograr el control de la temperatura con el adorno imprescindible (mediante entelados, cueros y fibras naturales, braseros, vidrios y contraventanas, chimeneas, etc.). También se mostrarán los usos y costumbres para transformar e ingerir los alimentos en privado o como acto social, valorando la importancia y evolución de la cocina y el comedor con sus respectivas instalaciones y mobiliario. El análisis del dormitorio y otros cuartos reservados permitirá conocer, por último, los métodos para desalojar del interior las inmundicias corporales y garantizar la higiene doméstica, permitiendo el desarrollo de estancias específicas (como el “retrete” masculino o el “tocador” femenino, a menudo de naturaleza semipública), que adquirirán protagonismo en el siglo XVIII por influencia de las modas de Francia.



Arriba: Ramón Bayeu, *La cocina*. Colección Stuyck.

Abajo: Jan van Kessel, *Familia en un jardín*. Museo del Prado.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Miércoles, 20 de febrero de 2013

“Más que duró lo que vio...”: el Palacio Real de Pamplona

D. Javier Martínez de Aguirre

Universidad Complutense de Madrid

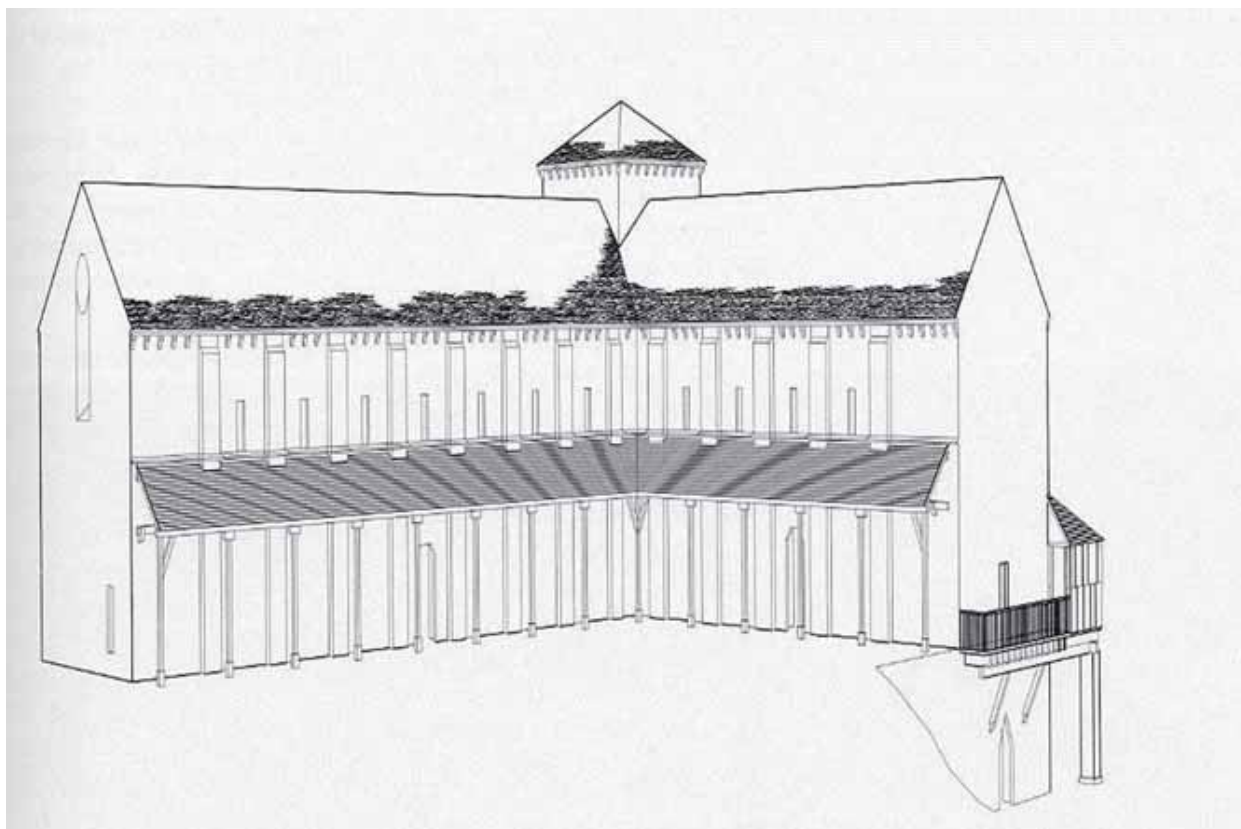
El que había sido palacio de los reyes de Navarra, más tarde residencia virreinal y últimamente sede de Capitanía Militar, tras su abandono en la segunda mitad del siglo XX llegó a finales de dicha centuria como un caserón informe y deteriorado, en cuyo interior sólo parecía quedar de la fábrica original una gran sala en semisótano, cubierta con bóvedas de crucería sencilla cuyos nervios evidenciaban su ejecución hacia 1200.

Una vez decidida su reconversión en Archivo General de Navarra, el proyecto de remodelación fue encargado al arquitecto Rafael Moneo. Las obras se iniciaron con una fase de derribo selectivo de los añadidos de varios siglos. Quedaron así a la vista, durante un breve período de tiempo, los vestigios de la construcción inicial, emprendida por orden de Sancho VI el Sabio (1150-1194) en los últimos años de su reinado. El estudio de los restos permitió conocer con cierto detalle la monumental edificación e incluso hizo factible la ejecución de una serie de dibujos que buscaban recuperar el aspecto de la fábrica inicial.

El palacio constaba de dos alas que dibujaban sobre el terreno una planta en ele. En la esquina se alzaba una torre, cuya presencia ha mantenido el edificio nuevo. El ala que se asoma a la Rochapea, denominada convencionalmente “nave del río”, disponía de dos alturas. La inferior es el salón semisubterráneo del que ya hemos hablado, con ventanas abocinadas abiertas hacia el norte, lo que lleva a pensar en su uso como bodega donde el monarca almacenaría las rentas en especie. La gran sala situada encima tenía junto a la torre una estructura de carpintería, que debió de servir como acceso a las estancias más reservadas del soberano. La otra nave, que llamamos “del jardín”, parece haber acogido el gran salón de audiencias. Sufrió remodelaciones en época gótica, de las que queda una puerta probablemente realizada en la primera mitad del siglo XIV. Cerca de la esquina estaba el acceso a la torrecilla aljibe, por lo que ubicamos allí la cocina.

Ambas naves se cubrían con techumbre de madera sobre enormes arcos transversales de piedra, de los que perduraron las ménsulas. Sus respectivas puertas principales incluían tímpanos de piedra sobre ménsulas. Una puerta menor permitía el tránsito de una nave a otra. Las puertas secundarias, en los extremos, completaban las variadas posibilidades de circulación. Ventanas rectangulares iluminaban los interiores,

CICLOS Y CONFERENCIAS



que estaban revocados y pintados con despiece en color rojo. Las fachadas que daban al interior de la ele contaban con pórticos de carpintería (las ménsulas y mechinales del tejado todavía están a la vista). Por encima de las ventanas del semisótano, recorría la fachada norte de la nave del río una galería de madera sobre pilares de piedra denominada “andamio”, que comunicaba la puerta del hastial oriental con la puerta exterior de la torre de esquina. Dispondría de ventanas desde donde podía contemplarse el hermoso paisaje de la cuenca pamplonesa y los meandros del río Arga.

Restitución gráfica del
Palacio real (Institución
Príncipe de Viana).

CICLOS Y CONFERENCIAS

Redescubriendo el Palacio Episcopal románico de Pamplona

D. Javier Martínez de Aguirre

Universidad Complutense de Madrid

Noticias documentales poco explícitas, como la referencia al palacio del obispo Pedro de Roda en un diploma de 1177, daban cuenta de la existencia de una residencia episcopal en la Pamplona románica. A lo largo del siglo XX diversos estudiosos, entre los que merece la pena citar a Leopoldo Torres Balbás y José Goñi Gaztambide, dedicaron su atención a analizar la documentación y los posibles restos todavía en pie de dicha construcción. Cuando llegó el momento de reconvertir las dependencias canónicas para su uso como Museo Diocesano, existía el convencimiento de que del antiguo palacio sólo se conservaba la fachada de piedra que cierra el patio anejo al refectorio por su lado meridional.

El descubrimiento del antiguo palacio real de la Navarrería, con motivo de su transformación en Archivo General de Navarra, dio pie a una investigación en busca de todos los vestigios de edificaciones románicas en el conjunto catedralicio, lo que dio como fruto la identificación de un palacio tipológicamente relacionado con el regio, puesto que también constaba de dos naves que dibujaban una planta una ele. La prin-



Palacio Episcopal de Pamplona.

CICLOS Y CONFERENCIAS

La principal diferencia consistía en que la residencia real incluía una torre en la esquina, que falta en la de los preladados. Ambas contaban con pórticos de madera en las fachadas que daban hacia el interior.

El Palacio Episcopal estaba organizado en dos alas. La de mayores dimensiones, a la que se accede por la Puerta Preciosa del claustro, parece haber sido la gran sala para audiencias y celebra-

ciones. Tenía arcos transversales para sostener la techumbre de madera a dos aguas. Su puerta principal, escasamente adornada, todavía se abre en la fachada occidental. Presentaba un gran ventanal en el hastial meridional. Hacia 1270 adosaron a su fachada oriental un dormitorio para canónigos con numerosas ventanitas. A comienzos del siglo XV el vicario don Lancelot decidió sustituir este dormitorio poco saludable por uno nuevo, ubicado en la gran sala. Para ello construyó un piso intermedio de madera sobre arcos transversales decorados con su escudo. Su uso perduró hasta el siglo XIX. A comienzos del XX los canónigos decidieron ubicar allí una nueva sala capitular, que hubo que derribar por defectos constructivos.

La que suponemos ala doméstica era algo menor y estaba dividida desde el principio en dos alturas, con forjado de madera sobre ménsulas todavía a la vista. Contaba con una puerta hacia el pórtico de madera y al menos dos ventanas hacia el norte. Su fachada meridional se ha visto muy alterada por edificaciones añadidas (casa del arcediano de Usún en el siglo XIV y biblioteca en el XVIII). También su interior sufrió los vaivenes de la historia: fue reconvertida en casa de dignidades canónicas y más tarde en estancia residencial para don Lancelot, que la dotó de miradores góticos. Luego acogió un refectorio de diario, reemplazado más tarde para actividades recreativas (el “teatrillo” del que habla la documentación).



Palacio Episcopal de Pamplona.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Miércoles, 27 de febrero de 2013
**La evolución urbanística de Pamplona
 durante el Antiguo Régimen**

Dña. Pilar Andueza Unanua

Cátedra de Patrimonio y Arte navarro

El urbanismo de Pamplona constituye una parcela de nuestro patrimonio bastante bien conocido merced a los estudios y publicaciones que se han venido realizando ininterrumpidamente desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días.

El núcleo originario de Pamplona lo constituyó la Navarrería, desarrollado sobre la ciudad romana, que a su vez se había asentado sobre una población indígena. Estaba organizado en torno a una calle mayor (actual calle Curia) y su punto neurálgico lo constituía la catedral. En el extremo oeste de este barrio se situaba el Palacio Real, erigido por Sancho el Sabio al declinar el siglo XII. Por su parte en el extremo este se ubicaba la judería con su sinagoga. Sus dominios territoriales eran de titularidad episcopal y su población, básicamente labradora, se hallaba sometida a la jurisdicción y tributos de la mitra pamplonesa.

El Camino de Santiago dio un nuevo impulso al desarrollo urbanístico de Pamplona, gracias a la llegada de nuevas gentes, que se fueron asentando fuera de la Navarrería, formando nuevos barrios, lo que vino a coincidir con las labores de repoblación auspiciadas por el obispo don Pedro de Roda. El primer barrio surgido en este proceso de expansión fue el Burgo de San Cernin en torno a 1090. Se gestó en una explanada al oeste de la Navarrería y allí se establecieron gentes francas, dedicadas a oficios mercantiles y artesanales, con-

formando una pujante burguesía. Alfonso el Batallador lo reconoció legalmente y dotó a sus gentes de una serie de derechos y prerrogativas a través de la concesión de Fuero de Jaca cuando corría el año de 1129. Urbanísticamente desarrolló una estructura regular, simétrica, con forma hexagonal, atravesada de este a oeste por la Rúa Mayor de los Cambios, actual calle Mayor, rodeada de un sistema defensivo del que participaban con sus imponentes torres las parroquias de San Saturnino y San Lorenzo, que vigilaban además las puertas más relevantes.

Casi de manera paralela, hacia 1100, en la zona suroeste comenzó su andadura otro barrio, la Población de San Nicolás, estructurado por medio

Plaza de San Francisco.
 Restos de la muralla
 medieval.



CICLOS Y CONFERENCIAS



Los núcleos urbanos de Pamplona hacia 1360-1423 (*Atlas de Navarra, Caja de Ahorros de Navarra, 1977, p. 28*).

de la Rúa Mayor de las Tiendas, actual calle Zapatería. Respondía urbanísticamente a una planta rectangular como las bastidas francesas y estaba igualmente protegido por un recinto amurallado en el que nuevamente la parroquia de San Nicolás jugaba un papel fundamental y contribuía a su defensa. Su población era heterogénea, con francos y campesinos navarros.

Estos tres núcleos, independientes entre sí y con autoridades propias, vivieron constantes enfrentamientos motivados por sus diferencias jurídicas, económicas, sociales y étnicas. Estaban además separados físicamente tanto por un profundo foso situado entre el burgo de San Cernin y la Población, como por un gran espacio yermo, tierra de nadie, entre estos y la Navarrería, que discurría en una pronunciada pendiente desde la actual plaza del Castillo hasta el curso fluvial del Arga. Recibía el nombre de Chapitel. Cerrando este espacio en la parte sur se hallaba el monasterio de Santiago de los padres dominicos, instalados ya en la primera mitad del siglo XIII. Fuera de los tres barrios y cercanos a la puerta de San Lorenzo se situaban los mercedarios y los franciscanos. Más alejados, al otro lado del Arga, las clarisas y las agustinas.

En el devenir del urbanismo de Pamplona la figura de Carlos III resultó determinante pues en 1423 promulgó el Privilegio de la Unión, poniendo fin a las contiendas fraticidas

CICLOS Y CONFERENCIAS

protagonizadas por aquellos burgos y formando con su unión jurídica una nueva entidad municipal, lo que con el tiempo supondría la progresiva destrucción de las murallas de separación de los burgos, ya carentes de sentido. El rey noble ordenó además la construcción de la Casa de la Jurería, donde habrían de darse cita los regidores y el alcalde, señalando su ubicación en aquella tierra de nadie, frente a la torre de la Galea, donde en la actualidad se levanta la Casa Consistorial.

La conquista de Navarra por parte de Fernando el Católico y la anexión del viejo reino a la corona castellana tuvo inmediatas consecuencias en el urbanismo pamplonés. La nueva situación política convirtió a la ciudad en un lugar estratégico para la monarquía hispánica, lo que requirió convertir la capital navarra en plaza fuerte frente al enemigo francés. Para ello el monarca ordenó la construcción de un castillo sobre el solar del actual Palacio de Navarra, lo que obligó a los dominicos a buscar una nueva ubicación para su monasterio, que hallaron detrás de la Casa de la Jurería. Las obras de la nueva fortaleza y su foso dieron inicio en 1513 siguiendo los planos de Pedro Malpaso. Por su parte Carlos V, y tras las negativas experiencias defensivas de 1521, se dedicó a reforzar el recinto amurallado medieval con la construcción de bastiones triangulares o baluartes como nueva modalidad defensiva donde ubicar las piezas de artillería. Sin embargo, Felipe II juzgó aquellas actuaciones insuficientes y en su afán por reforzar el papel de plaza fuerte, decidió levantar una nueva fortaleza, de acuerdo con las nuevas teorías militares. Eligió para ello al ingeniero italiano Giacomo Palear, que diseñó una ciudadela de planta pentagonal, de acuerdo con los principios renacentistas. Su ubicación, alejada del núcleo urbano existente, exigió erigir nuevos lienzos de muralla para enlazar la nueva fortaleza con el recinto ya existente, lo que supuso un gran ampliación espacial intramural, dando lugar a la Taconera.

Pero a lo largo del siglo XVI la ciudad vivió también otras transformaciones que vinieron marcadas por la construcción del Hospital General de Nuestra Señora de la Misericordia y la entrada dentro del recinto amurallado de los franciscanos, mercedarios y antonianos, que levantaron grandes complejos conventuales. Por su parte otras órdenes llegaron por primera vez a la ciudad como las carmelitas descalzas que se ubicaron sobre el solar del castillo de Fernando el Católico, ya abandonado, y los jesuitas, que se instalaron en la calle del Condestable viejo donde levantaron el colegio de la Anunciata. Urbanísticamente, a partir de 1582 se generó la calle Nueva sobre el foso que había separado durante siglos los burgos de San Cernin y San Nicolás, actuación a la que precedió la construcción en las cercanías de las Audiencias Reales. Dentro de la arquitectura doméstica los condestables del reino, condes de Lerín, levantaron un monumental edificio en la calle Mayor.

A lo largo del siglo XVII siguió afianzándose la ciudadela y el sistema defensivo, pero al carácter de plaza fuerte, Pamplona sumó una nueva impronta, la de ciudad conventual, tan típica del urbanismo hispánico de aquellos tiempos, que ya había arrancado en la

CICLOS Y CONFERENCIAS

centuria anterior. La construcción de los conventos de agustinas recoletas y carmelitas descalzos tuvo una gran repercusión urbanística, especialmente el primero, pues a la llegada de las modas arquitectónicas madrileñas se unió la configuración de un plaza delante del cenobio, respondiendo a la política urbanística regularizadora de los Austrias. Muy cerca de esta zona, se instalaron las dominicas, completándose las construcciones religiosas de este siglo con la basílica de San Ignacio, merced al dinero enviado por los jesuitas desde el Perú. Ya fuera del cinturón pétreo se ubicaron los trinitarios y los capuchinos.

El siglo XVIII fue un periodo de vital importancia para Pamplona. Durante la primera mitad de aquella centuria, extendida hasta los años sesenta, y bajo el concepto barroco de embellecimiento, se configuró definitivamente su urbanismo, con espacios tan sobresalientes como la plaza del Castillo que, aunque no respondió a un plan previo, tenía las mismas funciones sociales que las plazas mayores. Estaba dotada como éstas de soportales y de grandes balconadas que servían como auténticos palcos desde donde seguir todos los festejos barrocos que allí se desarrollaban, especialmente los toros. Paralelamente se vivió una auténtica fiebre constructiva que afectó a la arquitectura religiosa (capillas de San Fermín y la Virgen del Camino), pero sobre todo a la arquitectura civil en sus dos vertientes, pública y privada. A los nuevos edificios oficiales y representativos, como la Casa Consistorial o el Palacio Episcopal, se unió una renovación de prácticamente todo el caserío, destacando en él un importante conjunto de edificios señoriales, erigidos por las élites económicas y sociales de la ciudad.

Este proceso de transformación, se completó, aunque ya bajo postulados ilustrados, a partir de los años sesenta con la dotación de infraestructuras urbanas: supresión de aguas residuales (1768-1772), traída de aguas a la ciudad (1783), numeración y rotulación de casas y calles y alumbrado público, a lo que se unió la redacción de nuevas ordenanzas de limpieza (1772) y de edificios (1786). La última gran actuación urbanística de la centuria correspondió a la nueva fachada de la catedral asociada a la construcción de un hermoso y amplio atrio y a la casa prioral, todo ello de la mano de Ventura Rodríguez.

Casa de los Aoiz de Zusa
en la calle Chapitela. Siglo
XVIII.



CICLOS Y CONFERENCIAS



El Palacio del Condestable de Navarra

Dña. María Josefa Tarifa Castilla

Universidad de Zaragoza

El Palacio del Condestable de Navarra en Pamplona es una de las edificaciones más importantes de las acometidas en la capital del reino a lo largo del siglo XVI y la más sobresaliente desde el punto de vista de la arquitectura señorial. Fue mandada erigir por uno de los linajes más sobresalientes de la nobleza navarra, los condes de Lerín, quienes desde la creación de este título en 1424 por concesión del monarca Carlos III a su hija Juana con motivo de su matrimonio con Luis de Beaumont, ostentaron también poco después el distinguido cargo de condestables de Navarra, denominación con la que todavía hoy se le sigue designando. Una casa señorial que Luis de Beaumont, III conde de Lerín, mandó construir a comienzos de la década de 1520 en el burgo de San Cernin, en los inicios de la calle Mayor en un solar próximo a la parroquia de San Saturnino. En ella trabajó el cantero guipuzcoano Pedro de Echaburu, quien desde 1515 se encontraba al frente de las obras de cimentación de la iglesia del convento de los dominicos de Pamplona. En una fecha anterior a mayo de 1524 Echaburu se trasladó desde Lerín, donde aco-



Palacio del Condestable de Navarra. Pamplona.

CICLOS Y CONFERENCIAS

metía una importante remodelación en el castillo que los Beaumont tenían en esta localidad, a Pamplona con objeto de proporcionar la traza de la puerta y ventanas de la casa del condestable, como ha documentado recientemente el profesor Echeverría Goñi.

No obstante, las intervenciones más importantes en el palacio pamplonés tuvieron lugar a partir de 1548 cuando el hijo de aquél, Luis de Beaumont, IV conde de Lerín, adquirió cuatro casas colindantes para ampliar la suya por valor de 3.600 ducados, quedando configurado como un edificio asentado sobre un solar en forma de trapecio que linda con las calles Mayor y Jarauta, a la que en el propio siglo XVI se añadió por la parte posterior la “casa accesoria” de Francés de Beaumont, primo del III conde de Lerín, capitán de la guardia de Carlos V. A la muerte del conde, la casa la heredó su hija, Brianda de Beaumont, V condesa de Lerín, quien contrajo matrimonio con Diego Álvarez de Toledo, hijo del Duque de Alba, quedando los títulos de ambas familias unidas desde la generación siguiente. En ella residió a partir de 1590 el obispo de Pamplona y sus sucesores en el cargo de la mitra pamplonesa hasta que a mediados del siglo XVIII se erigió el actual Palacio Episcopal, ocupándola posteriormente la corporación municipal entre 1752 y 1760 mientras se concluían las obras de la nueva casa consistorial. Un palacio que siguió siendo propiedad del duque de Alba hasta fines del siglo XIX cuando fue adquirido por el burgués Juan Seminario, sufriendo el inmueble una profunda reforma de la mano del maestro de obras Pedro Arrieta (1891) que le hizo perder su aspecto de mansión señorial renacentista. En la planta baja se abrieron grandes vanos destinados a los escaparates de los comercios, mientras que la segunda y tercera planta fueron destinadas a viviendas, eliminándose además el balcón de esquina por un chaflán con miradores, siendo éste el primero de los acometidos en del casco antiguo de la ciudad.

La compra del edificio por parte del Ayuntamiento de Pamplona ante el estado de ruina en el que se encontraba a finales del siglo XX y la posterior restauración acometida por los arquitectos Leache y Tabuenca (2001-2008) ha permitido recuperar el palacio y



Palacio del Condestable de Navarra. Patio interior.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Palacio del Condestable de Navarra. Artesonados de la planta noble.

devolverle en la medida de lo posible el aspecto que pudo presentar en su configuración inicial. Una casa señorial levantada acorde a la tipología típica de palacio renacentista, alargado, tendente a la horizontalidad, con tres niveles de altura en la fachada principal, la planta baja de acceso a través de un sencillo vano adintelado, el piso noble con balcones dispuestos simétricamente y el remate con galería de arquillos. Tras atravesar el zaguán accedemos al interior de la casa, cuyas estancias se distribuyen en torno a un patio principal, solución habitual que también encontramos en otras residencias señoriales navarras de la época, como el palacio de Pedro Magallón en Tudela o el de los Eguía en Estella. Un patio adintelado de dos cuerpos sustentado en la planta baja por columnas pétreas de fuste octogonal, destacando por su labra arquitectónica las del arranque de la escalera de orden jónico, de inspiración serliana, una de las cuales fue colocada en el balcón de esquina exterior de la planta noble. Tras él se sitúa el patio de servicios y la casa accesoria Beaumont, en cuya planta baja se encuentra la parte más antigua de todo el conjunto, la sala gótica, perteneciente a una construcción anterior.

CICLOS Y CONFERENCIAS



La restauración del inmueble ha permitido la recuperación del conjunto de alfarjes de madera del siglo XVI, formados por grandes jácenas de pino que apoyan en modillones de rollos. Entre ellos destacan los artesonados que cubren los grandes salones de la planta noble, y en especial el principal, orientado a la calle Mayor, que presenta, aunque muy deterioradas, policromías con nueve escenas figuradas, algunas de temática mitológica dedicadas a Hércules, como la lucha contra Caco tras robarle su ganado o el enfrentamiento con el león de Nemea. También se han conservado restos policromos en las paredes de esta misma planta, de fines del siglo XIX con decoración de tipo botánica.

En definitiva, un palacio que tras ser concebido como casa señorial para los condestables de Navarra en la primera mitad del siglo XVI y adquirir provisionalmente la condición de palacio episcopal desde 1590 hasta mediados del siglo XVIII, se convirtió a fines del XIX en un conjunto de viviendas burguesas de gusto decimonónico, siendo en la actualidad un edificio de uso público al servicio de la ciudadanía que sigue agradando al que lo habita, embelleciendo la ciudad y deleitando al que lo contempla.

Palacio del Condestable de Navarra. Detalle de un artesonado de la planta noble. *Hércules luchando contra Caco.*

CICLOS Y CONFERENCIAS



Miércoles, 6 de marzo de 2013

El Palacio Episcopal de Pamplona

D. José Luis Molins Mugueta

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Antecedentes históricos

La existencia documentalmente probada de la diócesis pamplonesa se remonta al año 589, fecha de celebración del tercer Concilio de Toledo, en que consta la presencia del obispo Liliolo -*episcopus pampilonensis*- como suscriptor de las actas. Es conocida la existencia de una primitiva catedral prerrománica, que resultó arrasada prácticamente en totalidad a consecuencia de las *razzias* musulmanas, especialmente la emprendida por Abderramán III en 924. A Sancho III *el Mayor* (1004-1035), en su etapa final de reinado, se debe la restauración de la diócesis, a la que seguirían, en sucesivos momentos de los siglos XI y XII, las construcciones de la seo y dependencias anexas románicas. Y así, más allá del claustro gótico, tras rebasar su puerta *Preciosa*, en el extremo suroeste del conjunto catedralicio actual, se localiza hoy un pequeño templo y vestigios de la residencia episcopal aledaña: ambos, capilla y palacio románicos, fueron conocidos como *de San Jesucristo*.

En 1198 Sancho *el Fuerte* hizo donación al obispo don García Fernández del palacio de su propiedad, construido en torno a 1189 por su padre, Sancho VI *el Sabio*, y situado en un extremo de la Navarrería. Bajo la advocación *de San Pedro*, a lo largo de la Edad Media la titularidad del edificio, -ampliamente transformado hoy en sede del Archivo General de Navarra-, fue ocasión de litigios y tensiones entre la mitra y la corona, pasando sucesivamente de una a otra jurisdicción. En 1255 el obispo Ramírez de Gazólaz convino la entrega del palacio al patrimonio real, acuerdo anulado cuatro años más tarde por el papa Alejandro IV. Cuando en 1319 el obispado cedió el señorío temporal de la ciudad en favor de la monarquía, se reservó expresamente la posesión del inmueble y sus anejos. Esta circunstancia ocasionó presiones de los reyes Juana y Felipe de Evreux sobre el obispo Barbazán (1318-1355). Prosiguió la situación litigiosa hasta 1366, momento en que Carlos II restituyó el palacio al obispo Bernardo de Folcaut. Curiosamente los reyes no abandonaron el edificio, con lo que se dió una cohabitación de los titulares de las potestades religiosa y civil en el mismo palacio. Mediante las oportunas compensaciones convenidas entre partes, el palacio de la Navarrería pasó a la Corona en 1427, reinando doña Blanca, ya casada con Juan, infante de Aragón, más tarde Juan II. Con la anexión de Navarra a Castilla el palacio

CICLOS Y CONFERENCIAS



Palacio Episcopal de Pamplona. Vista general.
Julio Cía, 1943
Archivo Municipal de Pamplona (Archivo Municipal de Pamplona).

derivó en residencia del virrey; pero a fines del siglo XVI (1590) el obispo Rojas y Sandoval todavía reclamaba del rey la propiedad del edificio

Se tiene noticia de la existencia de una mansión episcopal, llamada *Palacio de Jesús Nazareno*, que estuvo situada en el arranque de la calle Compañía, acera de los impares, en la confluencia con el número 22 de Curia, en el solar que más tarde fue *hospital* de peregrinos, bajo advocación *de Santa Catalina*. Este palacio fue coetáneo del *de San Pedro* y necesario como residencia en los momentos litigiosos descritos. Resultó arrasado en 1276, con motivo de la Guerra de la Navarrería; aunque, según testimonio del cronista de Navarra P. Moret, mediado el siglo XVII la calle Compañía todavía era designada como *Calle del Obispo*, en su recuerdo. No lejos, en el actual número 29 de la calle Curia, estuvo situada la *Torre del Obispo*, como atestigua hoy en día un sótano gótico abovedado. Es parte de un edificio adquirido por don Bernardo de Folcaut en 1370. En 1427 don Lancelot, hijo natural de Carlos *el Noble* y Administrador Apostólico de la diócesis, se hizo habilitar la residencia palacial en una casa, entonces propiedad del Arcediano de la Cámara, que quizá fuera esta misma. En todo caso, los sótanos de la *Torre del Obispo*, que pudieron formar parte

CICLOS Y CONFERENCIAS



Palacio Episcopal de Pamplona. Fachada posterior y huerta. A la izquierda el tránsito a la Catedral. Julio Cía, 1933 (Archivo Municipal de Pamplona).

del palacio de don Lancelot, en el siglo XVI se convirtieron en mazmorras de la cárcel episcopal. En esta casa radicó además la Curia eclesiástica, circunstancia que determinó la denominación de la calle. En un proceso sobre habitación del obispo, iniciado en 1564 y seguido ante el Consejo Real (citado por J. Goñi Gaztambide), el canónigo hospitalero Pedro de Aguirre argumentaba en 1569 que los prelados de Pamplona tenían su casa propia, llamada la *Torre episcopal*, frente a la catedral. A ello replicaba el obispo, don Diego Ramírez Sedeño de Fuenleal, que

“la Torre o casa que dicen del obispo cerca del cimiterio de la iglesia catedral (hoy, plazoleta ante su fachada) no es aposiento honesto ni bueno para que pueda haber ni vivir el dicho obispo en él”.

A partir de 1590, bajo el episcopado de Sandoval y Rojas, y hasta 1740, los obispos residieron a precario en la *Casa del Condestable*, situada en el arranque de la calle Mayor, que era propiedad del duque de Alba. Un edificio que también fue liberalmente franqueado al Ayuntamiento de Pamplona como sede, entre 1752 y 1760, mientras se construía una nueva casa consistorial.

Construcción del palacio episcopal

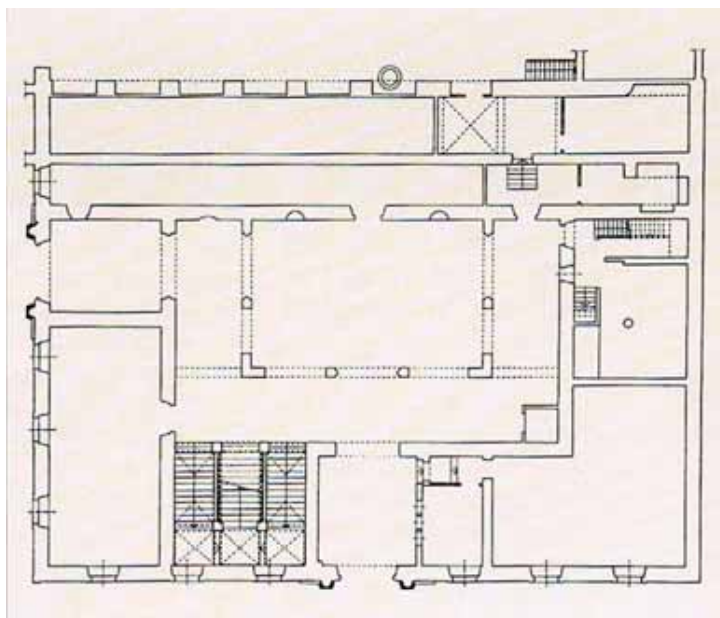
La bula de nombramiento del prelado don Melchor Ángel Gutiérrez Vallejo, suscrita por Benedicto XIII el 28 de marzo de 1729, acometió el final de tanta y tan prolongada precariedad de alojamiento. El documento pontificio imponía explícitamente al obispo la obligación de construir nueva residencia. Gutiérrez Vallejo emprendió con rapidez acciones conducentes a este fin, alguna sin éxito. En 1 de septiembre de 1731 se formalizó una concordia con el cabildo catedralicio y clero de la diócesis para la construcción de un edificio residencial, capaz, además, de acoger el tribunal, la cárcel (situada entonces en la *Torre del Obispo*), y el archivo eclesiásticos. El acuerdo, escrupulosamente documentado por J. Goñi Gaztambide, consideraba el costo de las obras, inicialmente previsto en 22.000 ducados, de los que cabildo y clero se comprometían a aportar 14.000 en cinco años. A esta aportación se sumaría el donativo de las cuatro parroquias de Pamplona, más las de

CICLOS Y CONFERENCIAS

Fuenterrabía, San Sebastián y la Valdonsella, estimados en 4.200 pesos. El coste final rebasó los 37.000 ducados y el obispo hubo de adoptar providencias por su cuenta para hacer frente al pago: venta de bienes y pechas, enajenación de la *Torre...* Las veintiuna capítulas de la concordia aportan interesantes datos. El palacio se construirá en el solar de unas casas propiedad del marqués de Cortes, que recaen a la calle que las separa del convento de la Merced. Pegante a la huerta del cabildo y sobre su cierre, en paralelo a las vías del juego de mazos, se podrá construir un tránsito entre el nuevo edificio y la catedral, sobre arcos y columnas, con determinadas limitaciones de uso, precisiones de altura y derechos de disfrute de vistas, sol y aire.

El pasillo superior propiamente dicho pertenecerá al palacio. Se estipulan condiciones de protocolo cuando lo use el obispo, según sea el carácter de la función que presida en la seo, de pontifical o no. Se determina que tanto las ventanas del palacio y como las del tránsito recayentes a la huerta se doten de verjas de hierro, que impidan bajar al terreno de propiedad capitular. En periodo de sede vacante la custodia del palacio será competencia del cabildo; y tanto en sede plena como en sede vacante, la custodia del archivo sera competencia del archivero. Esta concordia convenida entre obispo y cabildo fue aprobada por el papa el 3 de enero de 1732 y ratificada por Clemente XII el 14 de junio de 1734.

La colocación de la primera piedra del edificio, el 4 de octubre de 1734, marcó el inicio de las obras. A la muerte del obispo Gutiérrez Vallejo, acaecida el 9 de diciembre inmediato, tan sólo se había trabajado en la cimentación; y el cantero Miguel de Barrenechea y sus consortes, que todavía no habían cobrado nada, reclamaban tres mil pesos en concepto de materiales y salarios devengados. Los pamploneses vieron levantarse la fábrica a partir del 30 de julio de 1736, ya bajo el pontificado de don Francisco Ignacio de Añoa y Busto, quien pasó a habitarlo en la primavera de 1740. La falta de fondos suficientes determinó que, en aquel momento, no llegaran a construirse el archivo ni la cárcel previstos en el proyecto.



Palacio Episcopal de Pamplona. Plano (Catálogo Monumental de Navarra).

CICLOS Y CONFERENCIAS



Palacio Arzobispal de Pamplona. (Fotografía: Amparo Castiella, 2013).

Sorprendentemente no se conservan datos referidos a la autoría de planos de un edificio tan significativo. Pilar Andueza ha documentado en él la presencia del cante-ro Juan Miguel de Goyeneta. Nacido en 1703, habría de llegar a ser uno de los maes-tros de obras más destacados en la Pamplona del XVIII. En la construcción del pala-cio episcopal actúa como sobrestante y no habría problema en atribuirle el diseño de sus dos portadas, circunstancia a la que apuntan varios indicios.

El edificio

Situado en la plaza de Santa María la Real, prácticamente exento desde el punto de vista urbanístico y expuesto a las inclemencias del predominante viento norte pamplonés, el Palacio Episcopal forma un bloque cúbico de cuatro fachadas, de las que tres resultan muy cuidadas, dos presentan portadas escultóricas y una, la que recae a la huerta, se ofrece más sencilla. Coincidiendo con otros edificios barrocos de Pamplona y de la Zona Media, combina la piedra de sillería, material constructivo propio de la Montaña de Navarra, y el ladrillo, característico de su Ribera, en una acertada fusión y síntesis. De estirpe ribereña -y vinculada a la arquitectura del valle del Ebro- es también la inclusión de la galería superior de arquillos. En altura, los dos pisos basamentales emplean la piedra; y los dos superiores, amén de la arquería, el ladrillo. Horizontalmente se marcan las separaciones mediante platabandas. Los

CICLOS Y CONFERENCIAS



Palacio Arzobispal de Pamplona. Imágenes de San Fermín y San Saturnino. (Fotografía: Amparo Castiella, 2013)

vanos se ordenan tipológicamente por niveles: ventanas enrejadas los dos inferiores (rejas al paño, abajo; y rejas sobresalientes, encima); balcones de pisas de piedra, finamente moldeadas en sus frentes, con barrotes de rejería, en la planta noble; ventanas rasgadas hasta alcanzar dimensión de balcón, con antepecho de rejas, al paño, en el cuarto nivel. Finalmente, una amplia cornisa, ornada con dentellones y molduraje, soporta la galería de arcos que discurre como remate.

Consideración especial merecen las dos portadas, que recaen a la plaza de Santa María la Real y a la plazoleta compartida con La Providencia. Siguen esquema similar, diseñado total o parcialmente por Goyeneta, que las concibió en orden dórico romano (llamado también toscano), cada una flanqueada por sendas columnas, asentadas sobre plinto, con fuste liso, aunque de imoscapo acanalado, que sustentan un entablamento, en cuyo friso se alternan metopas y triglifos. El vano de entrada se remarca con baquetón de trazado mixtilíneo. El espacio comprendido entre el dintel, apoyado sobre mensulones, y el referido entablamento se orna con motivos plásticos de temática episcopal: sombrero de doce borlas, pectoral, mitra con ínfulas y báculo. Encima campea una hornacina, que por detrás corresponde a ventana acristalada con vocación barroca de transparente, cuyo nicho acoge una estatua exenta de obispo,

CICLOS Y CONFERENCIAS



Palacio Arzobispal de Pamplona. Escalera. (Pilar Andueza, 2004).

revestido de sus ornamentos. Puerta y hornacina vienen ornamentadas con aletones de roleos vegetales. Habitualmente se estima que las dos esculturas representan a San Fermín, Patrono de la diócesis pamplonesa desde fecha indeterminada y Copatrono de Navarra desde 1657. Pero una observación atenta nos lleva a matizar parcialmente el aserto, porque apreciaremos distinta edad y condición. En la hoy puerta principal, el obispo se representa joven e imberbe, dentro de la tradición iconográfica que contempla a Fermín como obispo y mártir joven. La otra estatua plasma un obispo anciano y con abundante barba, que bien pudiera ser San Saturnino, patrono de Pamplona, predicador aquí del Evangelio y ministro del bautismo de Firmo y su familia.

Desde su inauguración en 1740 el interior del palacio ha sobrellevado diversas modificaciones requeridas por sucesivas necesidades de habitabilidad y administración. Con todo conserva algunos elementos originarios de interés, como es el caso de la escalera, calificada por Pilar Andueza como “muy interesante e incluso algo desconcertante, por los juegos ópticos y por los constantes cambios de perspectivas que ofrece”. Arranca desde el patio en dos tramos paralelos, como las llamadas “escaleras imperiales”, que confluyen en el primer rellano,

desde cuyo centro parte otro tramo paralelo a los anteriores, que termina en el primer piso; de aquí continúa ascendiendo convertida en escalera sencilla. Las tramadas están cubiertas por bóvedas de arista y lunetos; y la caja se halla bajo una cúpula vaída, con recuadros y florón central, en la que no faltan motivos episcopales como referencias plásticas. No recibe la iluminación de un cuerpo de luces superior, caso frecuente, sino de forma lateral, por medio de dos ventanas que se abren a la fachada principal.

Al obispo don Gaspar de Miranda y Argáiz (1742-1767) se debe la construcción de la capilla y del retablo que en ella se conserva. Realizado entre 1747 y 1748 por José Pérez de Eulate, fue dorado por el pintor Pedro Antonio de Rada: en él tres nichos cobijan los bultos de San Fermín, San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier; y lo culmina una pintura enmarcada en óvalo dorado, que representa a Nuestra Señora del Sagrario, de Toledo.

CICLOS Y CONFERENCIAS

La Casa de la Ciudad

D. José Luis Molins Mugueta

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

La construcción de la Casa Consistorial de Pamplona, en un primer momento conocida como *Casa de la Jurería*, más tarde, *del Regimiento*, y en la actualidad, popularmente, como Ayuntamiento, se remonta a la promulgación del *Privilegio de la Unión* por Carlos III *el Noble*, el día 8 de septiembre de 1423. El capítulo tercero de dicho documento señala el lugar exacto para su emplazamiento –en el foso de la Navarrería, cerca de la torre llamada *Galea* y del portal del Burgo-, un solar en tierra de nadie sobre el que, efectivamente, se edificó. La previsible lentitud en el desarrollo de las obras lleva al legislador a adoptar distintas medidas prácticas y económicas: inicialmente se asignan setecientas libras para la fábrica, tomadas de las rentas de la ciudad. La morosidad es evidente porque medio siglo después, en 1483, todavía es necesario consignar trescientas libras a tal fin. Y en 1486 los reyes Juan y Catalina amplían la cantidad a cuatrocientas. Con la redacción del primer libro de *Consultas* conservado en el Archivo de la Ciudad comienzan las noticias sobre la *Casa del Regimiento*, que, cuando menos, ya está construida antes de 1556.

Mediado el siglo XVIII se evidenció la necesidad de consolidar el edificio consistorial porque manifestaba graves problemas estructurales. Rápidamente se prefirió su demolición a la reparación y edificar nueva casa. Algún croquis, dibujado entonces con este motivo, representa la fachada lateral de la primitiva *Jurería*, en concreto, la correspondiente a la calle de Santo Domingo, que muestra un caserón sin elementos artísticos dignos de recuerdo y de aspecto más bien amazacotado.

Obvio resulta señalar que muchas funciones atribuidas a la corporación municipal o *Regimiento* requerían espacios físicos de suficiente amplitud. En su momento se centralizaron en la inmediata proximidad de los *regidores*, por mor de mayor eficacia y de control más cómodo, en el mismo edificio que era su sede institucional. Un caso típico es el de los abastecimientos, la harina, por ejemplo; otros, el almacenamiento y venta del aceite y del pescado en salazón; o la necesidad de disponer sitio para el peso general. Además, el inmueble contaba en su parte baja y posterior con unas cuantas *botigas* o tiendas, locales de propiedad municipal cuyo arrendamiento contribuía a sostener la economía del consistorio.

A lo largo de los siglos XVI, XVII y parte del XVIII se suceden noticias de reparaciones y obras en la Casa Consistorial. Unas veces, de mero mantenimiento o atención de las necesidades que van surgiendo. Pero en otras, son claros los síntomas de serios y pro-

CICLOS Y CONFERENCIAS

gresivos daños en la estructura de un inmueble que, a la lentitud de su construcción, añadiría una vida relativamente corta. Significativo resulta que en marzo de 1641 hubiera de apuntalarse el caserón. Además, el paso de los años y la consiguiente mejora de las condiciones de vida fue haciendo sentir como inconvenientes los que antes no lo eran. Las incomodidades son invocadas en el auto o acuerdo de 10 de diciembre de 1732, cuando se deja constancia de la frialdad de las sesiones en la inclemente *Sala del Consistorio*, situada al norte –frente a la actual plaza de Santiago-, durante las noches de consultas, a pesar de que se pretenda atenuar estos rigores con dos braseros que resultan insuficientes. Así que no queda otro recurso que desalojar de trastos un cuarto inmediato y encargar la construcción allí de una cocinilla o chimenea, además de rebajar el suelo de la sala, que resulta demasiado elevado.

En 1751 se manifestó con claridad el lamentable estado del inmueble. En la consulta del 30 de octubre los regidores advierten que la escalera principal y algunos suelos y pasillos están con algún quebranto y faltos de seguridad. De manera que estiman conveniente encomendar a los maestros albañiles y veedores de edificios Fernando de Múzquiz y Manuel de Olóriz el reconocimiento minucioso de la totalidad del edificio, de sótano a tejado, para que hagan declaración jurada individual del caso, si algo amenaza ruina, y qué medidas cabe adoptar. El informe pericial, presentado a los cinco días, fue pesimista: todos los suelos, salvo el correspondiente al sobrosótano, donde se hallaba el almudí y el peso general, amenazaban ruina, a causa de la vetustez y de defectos constructivos originarios.

La Corporación se apresuró a tomar providencias que se concretaron en ordenar a Múzquiz y Olóriz la redacción de un proyecto –y cálculo de su costo-, consistente en echar nuevos suelos y redistribuir las dependencias, racionalizando cargas y empujes tectónicos. De modo que el suelo del almudí, que era el único en estado aceptable, soportaría la vivienda del alcaide o conserje, además del cuarto de prisión, hasta entonces situado más arriba. Y otras piezas descenderían de altura. Así, en el piso principal se pretendía emplazar la Sala del Consistorio con su capilla, la Sala de la Audiencia (sede judicial del Alcalde), la *cocinilla*, acertada solución contra el frío invernal, adoptada medio siglo antes, la Secretaría y la sala *Privada*. En el piso tercero habría de construirse una vivienda cómoda y decente para el Secretario, quien pagaría el oportuno arrendamiento. Para el acceso a la planta noble se planearía la construcción de una buena escalera. Y como el ánimo edilicio quería resolver el asunto con el máximo acierto, evacuó consultas con diferentes técnicos o peritos. Entre ellos contó con el asesoramiento del Coronel Jefe, Ingeniero de los Reales Ejércitos de Su Majestad, don Jerónimo Marqueli, en aquel momento ocupado en la dirección de las obras de fortificación de Pamplona, quien coincidió con el dictamen de los vee-

CICLOS Y CONFERENCIAS

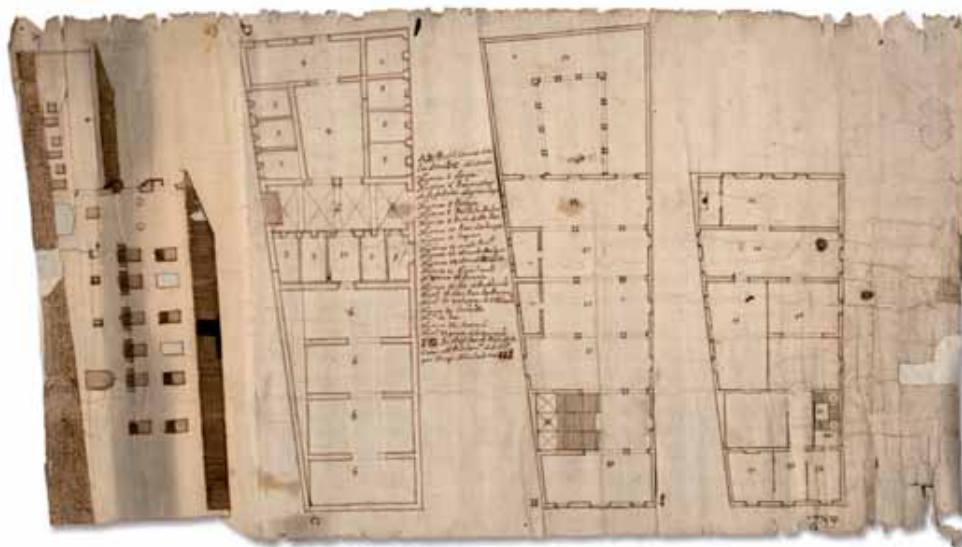


Fig. 1: Casa Consistorial de Pamplona. Plantas de sótano, baja y primera; y alzado fachada lateral. Anónimo. c. 1751 (Archivo Municipal de Pamplona).

dores Múzquiz y Olóriz, en todo lo que a la ruina de la fábrica se refería. Levantó Marqueli cuatro planos o perfiles, con explicación pormenorizada de cuantas labores de consolidación juzgó oportunas. Y estimó que el monto económico ascendería a sesenta y siete mil reales de plata, moneda de Navarra, sin incluir determinadas obras de cimentación de nuevos pilares. Conocedor de todo ello, el *Regimiento* aprobó la ejecución de las obras propuestas por Marqueli en la consulta celebrada el 21 de diciembre de 1751. Queda, pues, claro que en ese momento todavía se optaba por la reparación del edificio, exclusivamente en las partes que planteaban problemas, sin perder la ocasión de redistribuir las dependencias de una manera más adecuada a las necesidades.

La primitiva Casa de la Jurería, anterior a 1753

Un plano anónimo, ejecutado como los otros conservados en cumplimiento de los acuerdos de 30 de octubre de 1751 -y por tanto, cercanos a esa fecha-, resulta singularmente interesante para conocer el aspecto, distribución y funciones del caserón originario, sede de la primitiva *Jurería*, convertida ya para ese momento en Casa del *Regimiento*, cuyas plantas de sótano, baja, primera y segunda representa, además de ofrecer, en alzado, la fachada lateral recayente a la cuesta de Santo Domingo. Merece comentario, porque se trata de la única imagen conocida de aquel desaparecido inmueble, que ha sido plasmada con resabios de vetustez. Y también, porque, al margen de su calidad técnica, incorpora detalles del edificio objeto de consolidación, que no aparecen en otros dibujos. La atenta observación de las plantas y del perfil contenidos en este documento gráfico, la diferencia de volúmenes y alturas y, sobre todo, el

CICLOS Y CONFERENCIAS

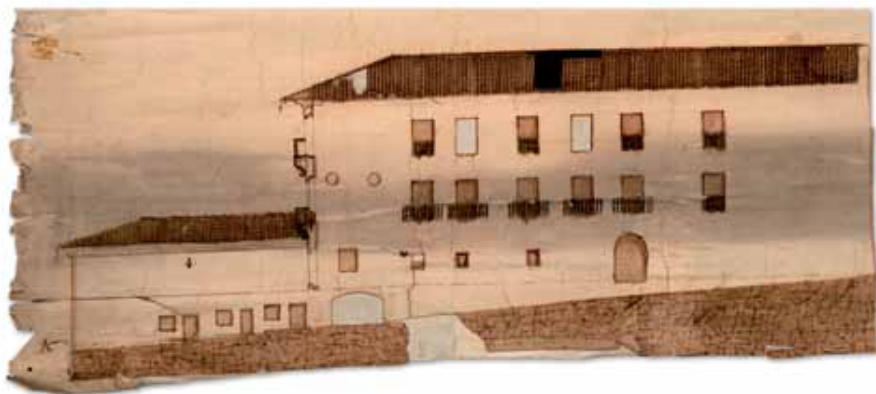


Fig. 2: Casa consistorial de Pamplona. Detalle de la fachada lateral anterior. Anónimo (Archivo Municipal de Pamplona).

análisis de las distintas funciones acogidas por el inmueble, hacen posible considerar, también a la luz de algún dato espigado, la construcción de la primera Casa de la Ciudad como concebida en dos bloques arquitectónicamente diferenciados; y, en cuanto a su edificación, quizá secuenciados en el tiempo. El primero de los bloques, que tiene un carácter preferentemente institucional y representativo, ocupa en planta una superficie más de dos veces superior a la del otro, además, eleva tres alturas sobre la planta de sótano. El segundo, que cobija lonjas, botigas y funciones exclusivamente de abastecimiento ciudadano, dispone únicamente de dos pisos.

La acusada pendiente del terreno elegido para la edificación, en el barranco que había sido utilizado en la Edad Media como foso entre las fortificaciones de la Navarrería y del Burgo de San Cernin, imponía un gran desnivel entre la fachada principal, abierta a la actual plaza Consistorial, y la posterior, inmediata a la de Santiago. Ello determinaba estrictamente, entonces como ahora, un semisótano, evidente en el perfil de los planos. Efectivamente, el extremo sur del sótano común a los dos bloques era totalmente subterráneo, situado bajo la cota del suelo que sustentaba la fachada principal y el zaguán; mientras que el *Peso de la Harina*, en el lado opuesto, se hallaba al nivel del espacio exterior.

Tres alturas se elevaban sobre este sótano en el cuerpo principal. La planta baja contaba con una puerta secundaria, en arco de medio punto, que permitía el acceso lateral a la Casa del Regimiento desde la cuesta de Santo Domingo. Este vano se abría en el muro, macizo hacia el lado de la *plaza de Arriba*, y perforado por cuatro ventanas rectangulares -tres de similar tamaño y una mayor-, en su costado alternativo hacia la *de Abajo*. A este lado se abría asimismo una espaciosa puerta de arco escarzano que, alineada con las escalinatas de *Portalapea*, daba paso mediante seis gradas y atravesando un corredor de cuatro tramos cubiertos por bóvedas de arista, a la beana situada en la parte opuesta. Era un portalón de servicio que atendía el aprovisionamiento de las lonjas, botigas y al mudí y, en general, de cuanto se situara en el sótano. Además marcaba en forma nítida la separación de los dos bloques constructivos,

CICLOS Y CONFERENCIAS

institucional y de abastecimiento. Más allá, tres puertas y otras tantas ventanas franqueaban la entrada e iluminaban el interior de las tres *botigas* recayentes a la cuesta. Y finalmente, el muro, ciego en este punto, protegía la habitación donde se encontraba el “*Peso de la Arina*” que recibía luz a través de dos ventanas situadas frente al convento de los dominicos.

Una triple portada, situada en la fachada principal, abierta a la plaza de Arriba o de la Fruta, daba acceso al zaguán, en la planta baja. Aquí una de las propuestas anónimas proponía situar sendas tiendecillas. En el proyecto comentado en primer lugar (fig. 1), tras el vestíbulo, una escalera lateral situada a la izquierda comunicaba con la planta primera o principal. Por medio de los oportunos descansillos, convertía su doble tiro de arranque en un tramo único al final. Seguían luego tres estancias rectangulares y perpendiculares al eje del edificio, que el plano define como *Almudí Antiguo*. A partir de aquí resulta interesante la consideración del edificio, cuya planta venía ensanchándose paulatinamente como corresponde a su forma trapezoidal, porque el plano hasta ahora analizado indica la posición del *Almudí añadido*, que ocupaba tanto el espacio situado encima del pasadizo travesero del sótano como el resto de la planta baja, alrededor del patio interior del semisótano. La contraposición de los adjetivos “antiguo” y “añadido” avala la hipótesis formulada de una segunda construcción adicionada al núcleo constructivo inicial. Puede indicarse que este plano coincide en todo, inclusive en las denominaciones y numeración que se adjudica a las distintas dependencias, con el atribuido a Jerónimo Marqueli.

La planta primera, que pudiera denominarse principal o noble si se tiene en cuenta que en ella se sitúan las dependencias más representativas desde el punto de vista institucional, acoge frente a la *plaza de Arriba* una comfortable sala de estar,

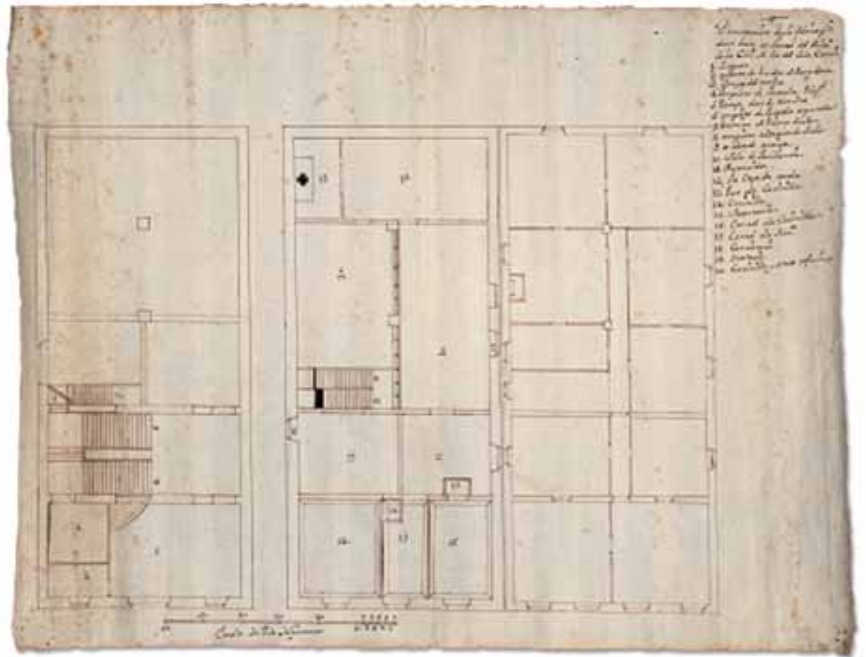


Fig. 3: Casa Consistorial de Pamplona. Plantas baja, primera y segunda. Anónimo. c. 1751 (Archivo Municipal de Pamplona).

CICLOS Y CONFERENCIAS

dotada de chimenea –*cozinilla* en la leyenda del plano- y, pasillo por medio, la *Secretaría* con un despacho anejo: el conjunto se proyecta abierto al exterior mediante tres vanos. Siguiendo hacia el fondo, se aprecian el hueco de la escalera principal, que termina en este piso, y, enfrente, el inicio de una escalera que sube hasta el superior. Avanzando hacia la plaza de Abajo a través de la *Sala de Armas*, que además sirve de pasillo, el visitante tendría a su izquierda la pared de separación y cerramiento de la *Sala de Audiencias*, lugar donde el Alcalde presidía los actos judiciales de su competencia y que compartía una *Antesala* común con el *Consistorio*, lugar de reunión de los *regidores* para celebrar *consulta*, -circunstancia que determina que al salón de sesiones se le denomine también *Sala de la Consulta*.

A excepción de uno, todos los proyectos conservados dan por supuesta la segunda planta, encima de la principal, hacia la que hacen subir una escalera secundaria o *esqusada*; pero omiten su representación. El único plano en que aparece (fig. 3) no da ninguna explicación de la compartimentación del piso: se trataría de habitaciones para uso por parte de empleados.

Hasta aquí nos hemos ocupado del interior de la sede del *Regimiento*, preferentemente de la consideración de los espacios y de la distribución de sus dependencias. Ahora pueden dedicarse algunas líneas a especular sobre el aspecto exterior de la vieja Casa de la Ciudad. A tal fin ayudará la consideración de los dos alzados conservados, correspondientes a la calle o cuesta de Santo Domingo, ambos anónimos aunque uno pueda ser atribuido a Jerónimo Marqueli. Para tratar de vislumbrar vestigios remotos de un caserón que, como pronto se verá, fue demolido, resulta útil el trabajo del maestro albañil -Múzquiz u Olóriz-, competente, pero algo premioso, pegado a lo que ve, con más oficio que conocimiento de las novedades. Pero más útil en este caso que el del conocedor de las primicias presentadas o por venir, que se puede permitir teóricas normalizaciones racionales y prescindir de antiguallas de “mal gusto” (fig. 1).

La primitiva *Casa del Regimiento* sobresaldría claramente sobre la altura media del caserío pamplonés. Como se vio, la fachada lateral recayente a la cuesta de Santo Domingo, dejaba ver en primer lugar, sus dos volúmenes ya citados: el institucional y el de abastecimientos, bien que trabados por medio del semisótano común y por la continuidad de la planta baja. De modo que era evidente la distinta articulación en alturas: semisótano, baja, primera y segunda plantas en la parte de edificio de finalidad preferentemente representativa; semisótano y una planta superior, continuación de la baja compartida, en el *Almudí* o almacén de grano. Ambas partes se cubrían a dos aguas en su mayor trecho, aunque en su tramo final y más alejado del frontispicio, adoptaban la triple vertiente.

CICLOS Y CONFERENCIAS

El alzado lateral presentaba, a nivel del semisótano, el portalón en arco rebajado ya comentado, que permitía tanto el tránsito por debajo del edificio, desde las escaleras de Portalapea hasta la calleja del fondo, como el servicio a las botigas, lonjas, almudí y peso real. Cuesta abajo, tres tiendecillas dibujaban en el muro sus correspondientes puertas de entrada y otras tantas ventanas. La planta baja se hacía evidente por una puerta de medio punto, tres pequeñas ventanas y una mayor, situada, en posición algo descentrada, sobre el escarzano del corredor, que daba luz al *Almudí*. A continuación, el muro no presentaba vanos.

Seis balcones con barandillas abalaustradas de forja se abrían en la planta primera o principal. El primero a la derecha correspondía al descansillo de la escalera principal; los otros cinco, a la antesala y sala de la *Audiencia*. En este piso, en la vertical de la puerta al semisótano, se apreciaban dos óculos, que iluminaban la cabecera del oratorio o capilla aneja al *Consistorio*. Ya en la fachada frontera al Convento de Santiago se documenta un balcón de herraje, sobre tornapuntas, que hace suponer por correspondencia, otro similar y gemelo, situado al otro lado sobre la cubierta del Almudí. Y que hace previsible que los balcones de la cuesta ya descritos cabalgasen sobre esta modalidad de soporte, difícil de representar gráficamente en situación frontal.

En la planta segunda, se repiten los seis vanos, esta vez ventanas rectangulares protegidas por antepechos de forja. También se observa balcón sobre tornapunta, en posición similar al descrito en el piso inferior.

La propuesta atribuible a Marqueli se limita a normalizar los vanos de fachada, suprimiendo los herrajes. También elimina la puerta lateral de servicio. Pero en contrapartida, ofrece una pequeña referencia visual de cómo pudo ser la articulación de la fachada principal de la Casa del Regimiento, abierta a la plaza de Arriba. En el

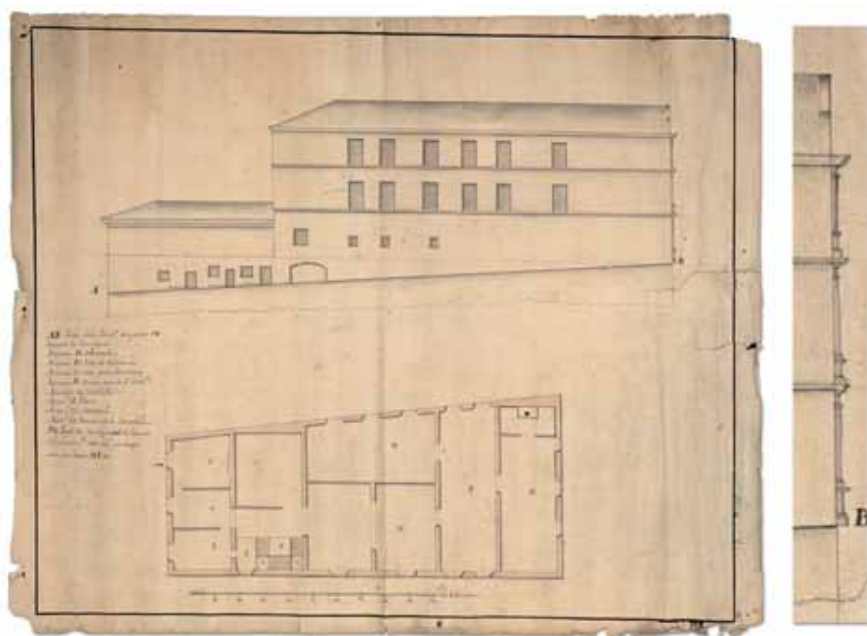
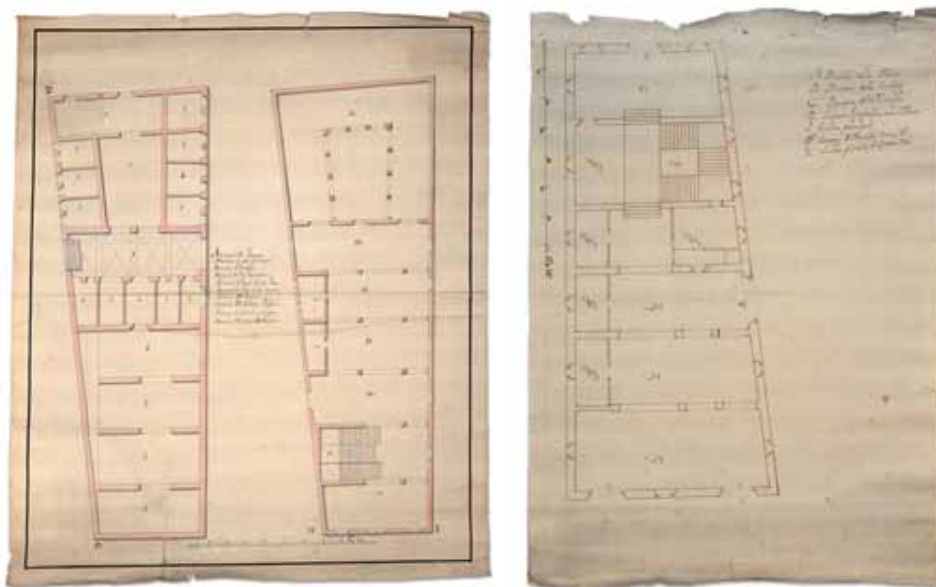


Fig. 4: Casa Consistorial de Pamplona. Planta de sótano y alzado fachada lateral. c. 1751 (Autor probable: Jernónimo Marqueli) (Archivo Municipal de Pamplona).

CICLOS Y CONFERENCIAS

Fig. 5: Izquierda: Casa Consistorial de Pamplona. Plantas baja y primera. c. 1751. (Autor probable: Jernónimo Marqueli) (Archivo Municipal de Pamplona).

Fig. 6: Derecha: Casa Consistorial de Pamplona. Planta baja de autor anónimo. c. 1751 (Archivo Municipal de Pamplona).



perfil correspondiente, a la derecha, se aprecia una estructura formal en triple superposición de un orden arquitectónico preexistente, que parece toscano, cuyas columnas descansan sobre plintos. El proyecto, claro y racional, marca las plantas por medio de impostas continuas.

Adoptada la decisión de acometer los trabajos de rehabilitación de la vieja *Casa del Regimiento*, fue necesario contar con una sede temporal durante el tiempo de las obras. El Duque de Alba y de Huéscar, en su condición de Condestable de Navarra, poseía en Pamplona una amplia mansión, situada en la calle Mayor y conocida como la *Casa del Condestable*, que puso formalmente a disposición de la Ciudad en febrero de 1752, quien de hecho la ocuparía a partir del inmediato mes de abril durante casi ocho años.

Casi un año llevaba usando el Regimiento como sede provisional la *Casa del Condestable*, sin acometer las obras de la propia por falta de dinero, cuando a principios de mayo de 1753 dispuso que los veedores Fernando de Múzquiz y Manuel de Olóriz, a una con el maestro de obras Juan Miguel de Goyeneta, reconocieran de nuevo minuciosamente el viejo inmueble, para averiguar por sus informes qué partes amenazaban ruina, cuál era su grado de peligrosidad y qué precisas necesidades había que subvenir para la reestructuración. El dictamen de los peritos resultó tan pesimista que la Ciudad, dándolo por bueno, mediado aquel mismo mes acordó el inmediato y total derribo de la casa, paredes y fachada principal incluidas. La demolición debía estar

CICLOS Y CONFERENCIAS

finalizada para la próxima festividad de San Juan -24 de junio-. En todo caso, en agosto el derribo de unas botigas pertenecientes al mayorazgo de Francisco de Eguía, que estaban situadas en la parte posterior de la Casa, permitió iniciar los trabajos de cimentación de la nueva fábrica.

El nuevo edificio barroco (1753-1760)

El edificio de nueva planta comenzó a construirse en 1753, según proyecto global de Juan Miguel de Goyeneta. La fachada fue diseñada por José Zaylorda, con ático a cargo de Juan Lorenzo Catalán. Es significativo el parecido de la ornamentación de las chambranas de vanos, ideada por Zaylorda para la Casa de la Ciudad, con idénticos elementos del ventanaje del Palacio Zuloaga, de Fuenterrabía, rehecho en 1753 por encargo de su propietario, Pedro Ignacio de Zuloaga y Moyua.

Contó el Consistorio pamplonés con una espléndida escalera, ideada por José Marzal. Se conservan bocetos de ornamentación pictórica para su caja, así como paneles correspondientes a estancias representativas. El conjunto arquitectónico, inaugurado en enero de 1760, subsistió hasta 1952, año en que se demolió en su totalidad, a excepción del frontispicio, que resultó conservado e integrado en el actual inmueble.

En el ciclo *Casas señoriales y palacios de Navarra*, celebrado en marzo de 2009 por esta Cátedra, tuvimos ocasión de ocuparnos de *La Casa Consistorial de Pamplona y su tesoro artístico*, conferencia a cuyo resumen nos remitimos para el análisis más pormenorizado del edificio barroco.

(<<http://www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/conferencias/casas-historicas/molins/default.html>>)

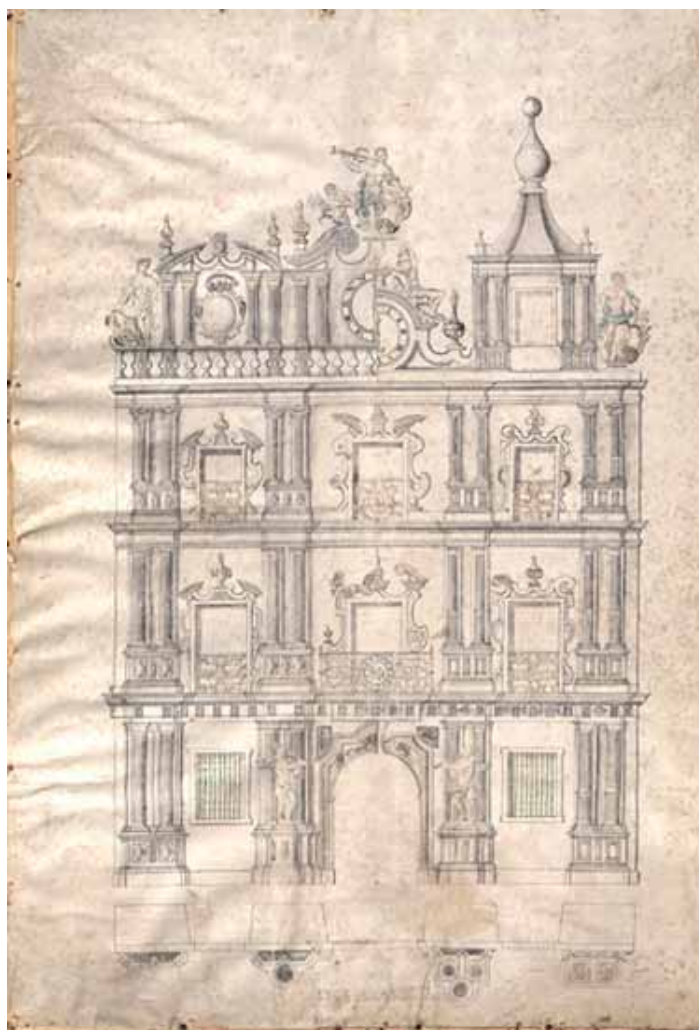


Fig. 7: Casa Consistorial de Pamplona. José de Zaylorda: doble proyecto de fachada (Archivo Municipal de Pamplona).

CICLOS Y CONFERENCIAS

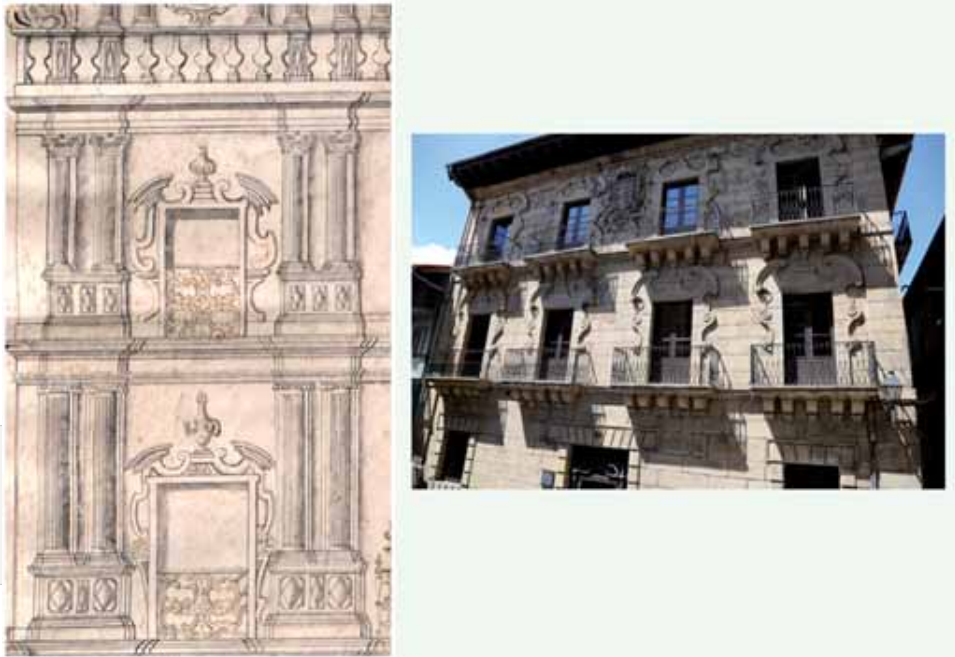


Fig. 8: Ornato de chambranas en el proyecto de Zailorda y decoración de vanos en el Palacio Zuloaga, de Fuenterrabía.

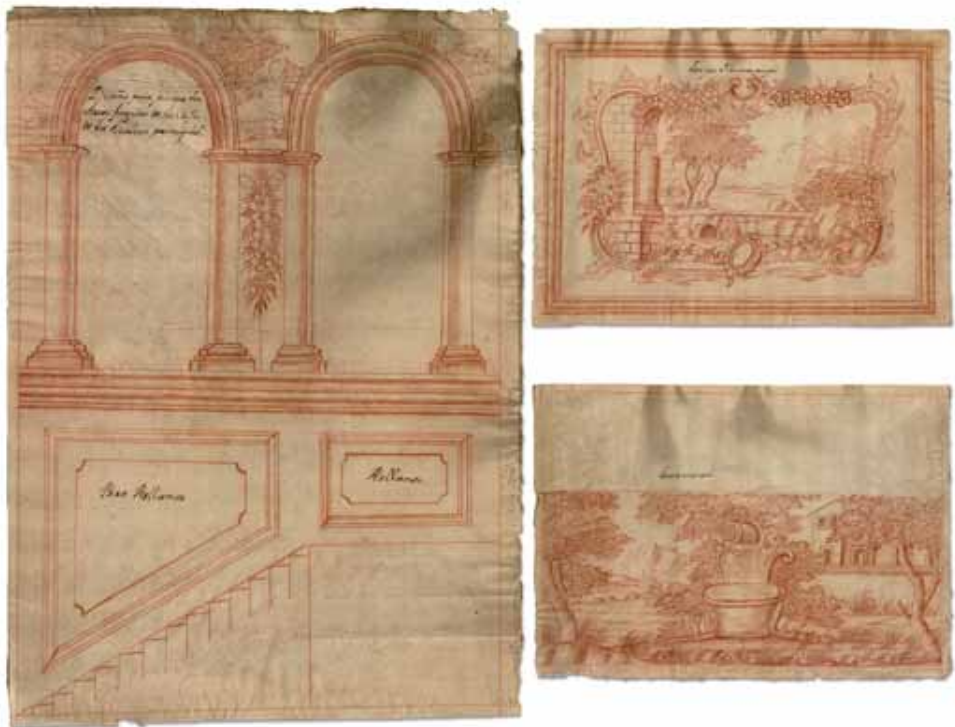


Fig. 9: Bocetos anónimos de pinturas para la caja de la escalera y zócalos de salones de la Casa Consistorial (Archivo Municipal de Pamplona).

CICLOS Y CONFERENCIAS

Miércoles, 13 de marzo de 2013

Indianos y hombres de negocios: una contribución al embellecimiento de la ciudad

Dña. Pilar Andueza Unanua

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro



A lo largo del Siglo de las Luces Pamplona vivió un intenso proceso de transformación que configuró definitivamente sus espacios urbanos, edificios e infraestructuras. Conservando las alineaciones medievales de las calles, se produjo una renovación prácticamente generalizada del caserío de la ciudad, bien a través de profundas reformas en los viejos edificios, bien por medio de nuevas fábricas. Así se desprende no solo de los abundantes protocolos notariales conservados, sino también de los numerosos elementos dieciochescos que hoy todavía pueden verse en las fachadas del casco antiguo. Fue en este momento, concretamente entre 1698 y 1759, cuando se levantaron varios edificios señoriales destacados que responden a modelos de arquitectura culta. Sus promotores fueron hombres de negocios y comerciantes, así como indianos.

El apoyo incondicional prestado por Navarra a la causa borbónica durante la Guerra de Sucesión apuntaló lo que Julio Caro Baroja denominó “la hora navarra del XVIII”, un fenómeno por el que numerosos navarros, acuciados fundamentalmente por la legislación familiar de heredero único, abandonaron el viejo reino bien para servir a la monarquía hispánica en el ejército o en la alta administración del estado, bien para dedicarse a los negocios y al comercio, sin que faltaran los que compatibilizaron el servicio público con actividades mercantiles particulares, dinámica perfectamente lícita entonces. Sus principales puntos de destino fueron la propia capital navarra, la Villa y Corte, el ámbito de la bahía gaditana, así como América, lugares donde muchos lograron un destacado ascenso económico y social. La conformación de sustanciosas fortunas revirtió, total o parcialmente en Navarra, lo que propició la construcción de edificios domésticos de gran relevancia, especialmente visibles en las tierras del Bidasoa, pero también en Pamplona.

A este fenómeno migratorio están asociados los Echeverz, uno de cuyos miembros, Agustín, viajó a la Nueva España donde casó con una rica criolla. De regreso a Pamplona, se convirtió en marqués de San Miguel de Aguayo y levantó su casa familiar a partir de 1698 en la calle Mayor. Su hija y heredera, Ignacia Javiera, la dotó en 1709 de una magna portada historiada en la que se empleó un lenguaje simbólico, alegórico y emblemático. Por su parte Luis de Guendica, militar nacido en Bilbao pero naturalizado navarro, erigió una mansión para su familia en la calle Navarrería a par-

CICLOS Y CONFERENCIAS



Izquierda:
Casa de los marqueses
de San Miguel de
Aguayo. Zaguán. Calle
Mayor.

Derecha:
Casa de los Navarro
Tafalla. Calle Zapatería.

tir de 1738, poco después de su regreso del Perú, donde había ejercido como gobernador del puerto de Callao y juez de comisos. Los Eslava construyeron una gran residencia en la calle Zapatería entre 1753 y 1755 merced a las remesas monetarias enviadas desde Madrid por un miembro de la familia, Sebastián de Eslava, virrey de Nueva Granada, director de la artillería española y Secretario de Estado y de Despacho Universal de Guerra. La heroica defensa que hizo de la ciudad de Cartagena de Indias en 1741 frente a la escuadra inglesa del almirante Vernon, le valió a su sobrino y heredero Gaspar el marquesado de la Real Defensa, título que posteriormente quedó unido, merced a un matrimonio, con el condado de Guenduláin. En la misma calle, muy cerca de esta casa, poco después, en 1759, Juan Francisco Navarro, nacido en Mérida, levantó una sobresaliente casa gracias a los caudales que trajo de América, con los que también adquirió el palacio cabo de armería de Gorraiz. Su origen humilde no le impidió obtener la ejecutoria de hidalguía, un hábito de caballería y un asiento en las Cortes Generales del Reino, si bien para ello tuvo que enfrentarse duramente contra la Diputación del reino que quería impedir su acceso a la institución, alegando su condición de pechero y sus testimonios falsos. Aquella ardua pugna con la

CICLOS Y CONFERENCIAS



Casa de los marqueses de la Real Defensa, luego de los condes de Guenduláin. Calle Zapatería-Plaza del Consejo.

Diputación y sus peritos probablemente propició que no colocara en su mansión pamplonesa su escudo de armas. En la misma rúa pamplonesa, los Mutiloa, familia nobiliaria asentada en la capital desde al menos el siglo XVI, como lo demuestra su sepulcro en la parroquia de San Cernin, reformaron en profundidad su casa familiar a partir de 1748. Era entonces su propietario Vicente Pedro Mutiloa. Poco tiempo antes, en 1743, se había convertido en heredero de su tío carnal Juan José, quien como segundón había abandonado Navarra años atrás para formarse en el colegio de San Bartolomé de Salamanca, lo que le garantizó acceder a los más altos cargos del estado. De hecho, instalado en Madrid fue alcalde de Casa y Corte, miembro del Consejo de la Inquisición, del Consejo Real y del Supremo de Castilla, el más importante de la monarquía hispánica, compatibilizando su oficio con negocios. Finalmente entre las casas erigidas con caudales de Indias debemos mencionar la correspondiente a los Armendáriz, en la calle Cuchillerías -actual calle San Francisco-, que estuvo situada sobre el solar donde hoy se alza el convento de salesas. Fue levantada a partir de 1730 gracias a José de Armendáriz y Perurena, marqués de Castelfuerte y virrey del Perú entre 1724 y 1736.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Izquierda:
Casa de los
Goyeneche. Plaza del
Castillo.

Derecha:
Casa de los Vidarte
Zaro. Plaza del Castillo.

A este primer bloque de promotores se unió otro formado por hombres de negocios y comerciantes. Algunos de ellos estuvieron relacionados económicamente con parientes y socios asentados en Madrid, con quienes participaron en asientos militares y otros asuntos mercantiles como el arriendo de rentas o préstamos monetarios, mientras otros hicieron fortuna comprando lana en Castilla para venderla en Francia. Desde allí importaban además productos elaborados y especias que introducían en el mercado navarro y castellano, todo ello aprovechando la particular legislación aduanera de Navarra, caracterizada por su baja presión impositiva. Entre los hombres de negocios destacó Pedro Fermín Goyeneche, con importantes negocios en la Villa y Corte. Originario de la casa Buraldea de Garzáin (Baztán), donde había nacido su padre Miguel, construyó a partir de 1738 una suntuosa casa familiar en la plaza del Castillo, aunque con portada abierta a la calle Estafeta. Resultó también sobresaliente

CICLOS Y CONFERENCIAS



te el edificio de los Urtasun, en la plaza del Consejo, erigido a partir de 1722 por Pedro de Urtasun, un cerero y confitero que había llegado a Pamplona desde la casa Santerrena de Zubiri. Tras abandonar esta actividad se dedicó a varios negocios, destacando la explotación de la armería de Eugui. Otros comerciantes como los Loperena, los Vidarte o los Íñiguez de Beortegui levantaron sus casas familiares en la plaza del Castillo, mientras los Iturbide lo hicieron en la calle Estafeta. Por su parte los Aoiz de Zuza, los Larráinzar y los Garisoáin eligieron la calle Chapitela, mientras los Michelena, los Basset o los Tirapu optaron por la calle Zapatería. El baztanés Juan de Lastiri prefirió el actual paseo de Sarasate, eligiendo una manzana conformada íntegramente en aquellas fechas, donde las nuevas casas abrían por primera vez sus puertas principales a la Taconera, sustituyendo al tradicional acceso a través de la calle Lindachiquía.

Casa de los Vidarte Mendinueta en la calle Comedias con salida a la plaza del Castillo.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Magnificencia, lujo y exhibición en la casa dieciochesca, ¿ostentación o identidad?

Dña. Pilar Andueza Unanua

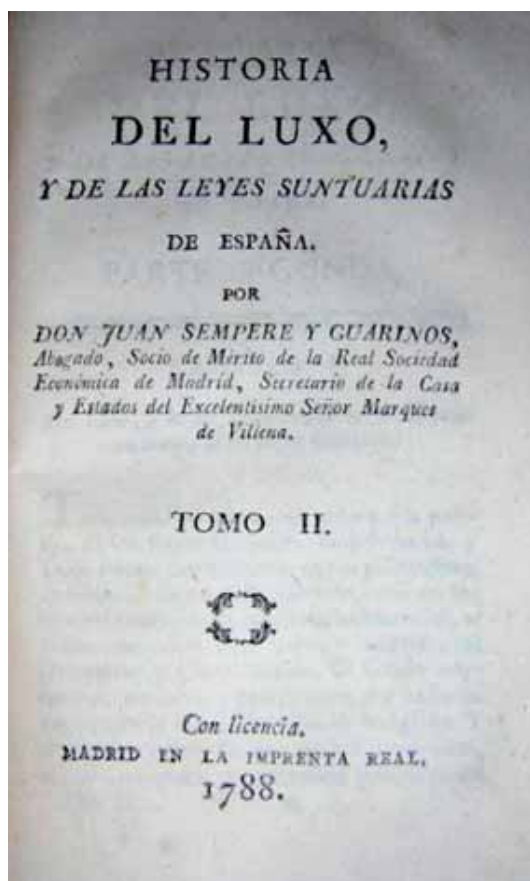
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Juan Sempere y Guarinos, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, 1788.

Tal y como hemos comprobado en la exposición anterior, los promotores de la arquitectura señorial de Pamplona del siglo XVIII fueron fundamentalmente hombres de negocios y comerciantes, que conformaron un grupo social favorecido por la mentalidad reformista y mercantilista impuesta en España con la entronización de los Borbones. Todos ellos lograron romper con la aparente y teórica inmovilidad social del

Antiguo Régimen hasta alcanzar no solo el estamento nobiliario, sino también, en algunos casos, la cúspide dentro de él. Pero la actividad mercantil y financiera no fue el único medio para acceder a tan deseado estatus. Otra vía, donde también encontramos a varios promotores de las casas pamplonesas, se halló en los servicios prestados a la monarquía hispánica tanto en la administración del estado como en el ejército, en no pocas ocasiones en Indias. Su desempeño con fidelidad y celo fue generosamente recompensado por la corona.

En general, todos ellos se caracterizaron por un perfil y una trayectoria vital de características muy similares, lo que desde luego no fue exclusivo de Navarra o Pamplona, sino que se repitió en toda la península y en los virreinos americanos. Apoyados en tupidas redes sociales de influencia, muchos de ellos lograron manejar importantes sumas monetarias y amasar importantes fortunas. Alcanzado el triunfo material pronto quisieron acompañarlo con un reconocimiento social paralelo. No resultó difícil lograr este prestigio, pues las crecientes necesidades monetarias del estado moderno favorecieron este proceso. No pocos navarros iniciaron su particular *iter* con la ventaja que les daba su nacimiento hidalgo, lo que les abrió muchas puertas, especialmente en los destinos americanos. Pero entre quienes no gozaban de nobleza, el primer paso en su progresión social consistió en obtener la ejecutoria de hidalguía, lo que, al margen de privi-



CICLOS Y CONFERENCIAS

legios penales y exención de impuestos, les facultaba para colocar una labra heráldica en el frontispicio de su casa que proclamara públicamente su nobleza. Muchos de los promotores de las casas pamplonesas más sobresalientes continuaron nutriendo su *cursus honorum* con diversas mercedes reales: acceso a una orden de caballería, un asiento en las Cortes generales del reino o la concesión de la categoría de palacio cabo de armería para algunas de sus casas. La progresión se culminó en no pocos casos con la obtención de un título nobiliario, mientras de modo paralelo accedían además a oficios públicos y al Regimiento pamplonés. De este modo la tarjeta de presentación del hidalgo o del nuevo burgués ennoblecido lograba equipararse a las familias más linajudas del país. Imitar a la nobleza de rancio abolengo les exigió también desarrollar otras

actuaciones paralelas: una política matrimonial muy meditada, la vinculación del patrimonio a través de mayorazgos y testamentos de heredero único, asegurando así la preeminencia social e impidiendo la disgregación de los bienes familiares.

Pero en todo este proceso no sólo había que ser noble. Había que parecerlo y, por tanto, vivir como tal. Vivir noblemente a mediados del siglo XVIII era más impor-



Casa principal de los marqueses de la Real Defensa y condes de Guenduláin, donde, además del mobiliario, se aprecian los tapices del siglo XVII que recubrían las paredes de algunas estancias de la casa (Archivo Municipal de Pamplona).

CICLOS Y CONFERENCIAS

Espejo. Siglo XVIII.
Parroquia de San
Saturnino de Pamplona.



tante que serlo efectivamente. De ahí derivaba la ansiada respetabilidad social. Era necesario materializar el nuevo estatus a través de unas formas de vida apropiadas. En una cultura tan visual como la

barroca se hacía imprescindible proclamar el poder adquirido, lo que se concretó en

un extraordinario consumo suntuario para mimetizarse en los usos y costumbres con la vieja aristocracia. Este consumo no fue para nuestros protagonistas una mera opción, sino que constituyó una auténtica obligación

impuesta por su recién estrenada posición social. En su nueva identidad era fundamental cuidar la apariencia externa, de modo que la inclinación al consumismo, al lujo y a la magnificencia, e incluso a la ostentación,

quedaron ligados a conceptos como rango, honor y decoro, entendido decoro no como recato, sino en cualquiera de las otras acepciones que ofrece el *Diccionario de Autoridades*: “honor, respeto, reverencia que se debe a alguna persona por su nacimiento u dignidad” u “honra, punto, estima-

ción”. Todo este proceso de inclinación al lujo lo explica a la perfección Sempere y Guarinos en su obra *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*. Aunque editada en Madrid en 1788, sus consideraciones son perfectamente válidas para todo el siglo XVIII e incluso para cualquier otra época: “Una nación en la que todos tienen facultad ilimitada de adquirir por herencia donaciones, empleos, salarios, comercio,

CICLOS Y CONFERENCIAS



artes y oficios; y en la que aun antes de nacer, ya se encuentran sus individuos constituidos en una clase honorífica o baxa, fomenta infaliblemente la desigualdad, irrita la vanidad y la inclina a buscar medios de distinguirse o parecerse a las clases inmediatamente superiores, en cuya competencia consiste el estímulo principal del lujo”.

Por todo lo expuesto lucir públicamente vestidos de ricas y costosas telas, adornarse con variadas y valiosas joyas, trasladarse en vistosos coches y sillas de mano, con abundantes cocheros, lacayos, pajes y criados, pero, sobre todo, construir una casa familiar ricamente amueblada y alhajada, atendida además por un nutrido servicio doméstico, se erigieron en el siglo XVIII para este grupo social en una obligación, en un instrumento de diferenciación social y en un auténtico escaparate público. La casa dieciochesca se convertía así en la imagen del linaje.

Izquierda:
Oratorio de la casa de los marqueses de la Real Defensa y condes de Guenduláin (Archivo Municipal de Pamplona).

Derecha:
Dosel del mencionado oratorio (siglo XVIII) adquirido por el Gobierno de Navarra en 2005 (Museo de Navarra).

CICLOS Y CONFERENCIAS

Miércoles, 20 de marzo de 2013

El arte al servicio del poder institucional: el Palacio de la Diputación de Navarra

D. Iñaki Urricelqui Pacho

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro



En el nuevo marco institucional surgido en el siglo XIX en España a raíz de la Constitución de Cádiz (1812), cobran especial relevancia las diputaciones provinciales, concebidas como órgano administrativo y político territorial. Pronto se vio la necesidad de remarcar su relevancia a través de la construcción de imponentes edificios palaciegos que tradujeran en piedra la importancia de tales instituciones, las cuales se convirtieron de este modo en uno de los principales promotores artísticos del siglo. El Palacio del Congreso de los Diputados de Madrid (1843-1850) marcaría un punto de inflexión en este tipo de construcciones, que tuvieron su parangón por toda la geografía española.

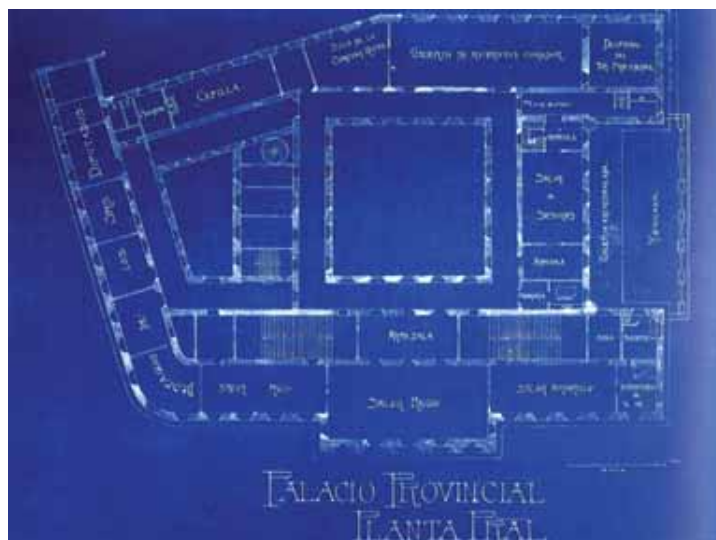
En Navarra, esta reforma se produjo especialmente a partir de 1841 con la promulgación de la Ley Paccionada. La diputación provincial tenía aquí un precedente en la Diputación del Reino, vinculada a las Cortes de Navarra. Como sucedió en el resto de provincias españolas, pronto se vio la necesidad de dotar a la máxima institución provincial de



Aspecto original de la fachada principal del Palacio de la Diputación a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

CICLOS Y CONFERENCIAS

una sede fija, superando así un largo periodo de itinerancia por diferentes inmuebles de la ciudad. El momento propicio llegaría con la Desamortización de Mendizábal (1836), cuando quedó libre el convento de carmelitas descalzas existente en Pamplona desde el siglo XVII y que cerraba uno de los frentes de la Plaza del Castillo. Tras arduas negociaciones con el ramo de la guerra y el ayuntamiento, la Diputación recibió licencia real, iniciándose las obras en 1840 a cargo del arquitecto bilbaíno José de Nagusia. La construcción estuvo finalizada en 1851, pudiéndose celebrar la primera sesión en la nueva sede el 4 de diciembre.



Planta principal del Palacio de la Diputación antes de la ampliación en la década de 1930.

Estéticamente, el Palacio de la Diputación responde a la tendencia tardoclasicista del período isabelino, y, en opinión de Pedro Navascués “*su proporción, nobleza material de la fábrica y gravedad expresiva hacen de él un dignísimo punto final al neoclasicismo español*”. El conjunto vence por su rotundidad arquitectónica, de sobrias estructuras clásicas, revelando así la relevancia institucional del edificio, al tiempo que resuelve problemas estéticos al conciliar su fábrica con la del anejo Teatro Principal, con diseño de Pedro Manuel Ugartemendía y dirección de obras del propio Nagusia, en uno de los límites de la Plaza del Castillo.

A finales del siglo XIX se añadiría al conjunto el edificio destinado a Archivo de Navarra, con proyecto de Florencio Ansoleaga, dentro del gusto del eclecticismo finisecular. Una nueva ampliación, ya en la década de 1930, permitiría adaptar la sede institucional al nuevo entramado urbano del segundo ensanche, concebido por Serapio Esparza en 1919. Los trabajos, que fueron adjudicados tras concurso público, recayeron en los hermanos Yárnoz y se concretaron en la ampliación del edificio en la manzana enmarcada por la Avenida Carlos III y la calle Cortes de Navarra.

Todo el programa pétreo del palacio queda complementado por conjuntos decorativos, escultóricos y pictóricos, de temática histórica y alegórica, que se ubican en espacios del interior (Salón del Trono y Salón de Sesiones), con pinturas de artistas foráneos y locales, y en las fachadas de los edificios (Archivo de Navarra, fachada orientada a la avenida Carlos III y fachada orientada al Paseo Sarasate), donde destacan los trabajos de Fructuoso Orduna.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Mansiones para la burguesía urbana de Pamplona

D. José Javier Azanza López
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

El tema propuesto nos da pie a responder a tres cuestiones ya formuladas en su enunciado.

Primera: ¿Quiénes habitan estas mansiones? Una nueva clase social: la nueva burguesía pamplonesa.

En un contexto de crecimiento y elevada densidad demográfica, en la segunda mitad del siglo XIX asistimos en Pamplona al surgimiento de una burguesía de provincias compuesta básicamente por tres grupos sociales procedentes del ámbito de la abogacía y la política, de la actividad financiera, y del sector industrial y empresario, todavía incipiente. Para esta nueva burguesía, la esfera pública constituía un importante marco de cohesión: círculos, cafés y casinos por una parte, y asociaciones culturales, caritativas y religiosas, por otra, eran lugares de encuentro donde el ocio compartía espacio con el negocio. Y, en esta conciencia de clase, entra también en juego la casa. Qué duda cabe que, entendida como espacio donde actúa el individuo, la casa comprende una dimensión privada; pero, al igual que ocurría en siglos pasados, manifiesta al exterior la prosperidad social y económica de su propietario. Desde este punto de vista, una buena parte de los miembros de la burguesía pamplonesa, escogerá el Ensanche interior como lugar de residencia, para proyectar una imagen de pertenencia a una nueva clase social. Contemplemos por tanto el Ensanche como un ámbito urbano de cohesión social, de conciencia de grupo de esta nueva burguesía.

Segunda: ¿Dónde se construyeron estas mansiones? Un nuevo espacio urbano: El Ensanche Interior.

Emplazado en el espacio comprendido entre Ciudadela y Taconera, el denominado Ensanche interior resultó atípico por su carácter intramural que no llega a desbordar los límites amurallados de la ciudad; por las dos zonas militar y civil que lo componían; y por el escaso desarrollo en superficie de la zona civil, configurada por una fila de seis manzanas distintas entre sí. Fue el arquitecto municipal Julián Arteaga quien diseñó el proyecto y redactó las *Condiciones de enajenación de los solares*, que abarcaban aspectos tanto de tipo administrativo como urbanístico y arquitectónico. La sensación de limpieza e higiene, el afán de monumentalidad, y la búsqueda estética de la belleza, constituyen los grandes principios que definen la arquitectura del Ensanche desde el instante mismo de su ejecución, tanto en los edificios públicos como

CICLOS Y CONFERENCIAS



Arriba:
Vista general del
Ensanche, 1903 (Archivo
Municipal de Pamplona).

Abajo:
Vista general del
Ensanche, 1908. Aquilino
García Deán (Archivo
Municipal de Pamplona).

CICLOS Y CONFERENCIAS



Arriba:
Edificio de la Cámara de
Comercio (Florencio
Ansoleaga, 1891). Exterior.

Abajo:
Edificio de la Cámara de
Comercio (Florencio
Ansoleaga, 1891). Interior.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Edificio de la Escuela Municipal de Música (Manuel Martínez de Ubago, 1900). Exterior.

en las viviendas de pisos y en las residencias burguesas unifamiliares. Algunos aspectos así lo certifican: se modifica la normativa urbana para autorizar la construcción de edificios en atención a su aporte decorativo y monumental; se enmascaran al exterior los edificios de uso industrial, dotándolos de cierto porte noble; y se emplean similares conceptos en los inmediatos cuarteles para no desdejar del entorno urbano en que se levantan, tal y como comprobamos en la memoria descriptiva del autor del proyecto de los cuarteles, el comandante de ingenieros y navarro de Sangüesa Antonio Los Arcos.

Tercero: ¿Cómo son estas mansiones? Un nuevo lenguaje arquitectónico: el Eclecticismo.

Al igual que en la mayoría de las ciudades españolas, también en Pamplona el Ensanche servirá de marco para el florecimiento de una variada arquitectura protagonizada por el Eclecticismo, corriente que constituye el fenómeno más sugestivo de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Se trata de un tipo de arquitectura que no se inspira únicamente en un modelo puro, sino que actúa con absoluta libertad a la hora de fusionar en un mismo edificio diferentes lenguajes arquitectónicos. Son obras que no habían sido vistas nunca en la historia de la arquitectura, en las

CICLOS Y CONFERENCIAS



Izquierda:
Edificio de la Escuela
Municipal de Música
(Manuel Martínez de
Ubago, 1900).
Vestíbulo.

Derecha:
Edificio de la Escuela
Municipal de Música
(Manuel Martínez de
Ubago, 1900).
Vestíbulo.

que se pone a prueba el talento del arquitecto que escoge el camino de lo desconocido; por ello son más estrepitosos los fracasos en esta línea pero, por la misma razón, la arquitectura más fresca del siglo XIX vendrá de su mano.

Vayamos cerrando por tanto el círculo, o mejor dicho, el triángulo: una nueva clase social, un nuevo espacio urbano, un nuevo lenguaje arquitectónico. En efecto, el Eclecticismo gozó de la predilección de la burguesía urbana pamplonesa para la construcción de sus conjuntos residenciales; no en vano, los ideales estéticos que lo presidían, con una marcada tendencia a la ampulosidad, se muestran sumamente ilustrativos de la categoría social de sus propietarios. Políticos, banqueros y hombres de negocios abrazaron el proyecto ecléctico por resultar acorde con sus intenciones de apariencia y monumentalidad, a la vez que lo asumían como prueba de modernidad y puesta al día en materia arquitectónica. Así queda de manifiesto en algunos edificios que analizamos, tanto en su decorativo aspecto exterior, como en su acertada distribución interior: la actual Cámara de Comercio (proyecto de Florencio Ansoleaga, 1891); *Nemesia-Enea*, residencia particular del alcalde Joaquín Viñas Larrondo (Julián Arteaga, 1899, desaparecido); y el edificio de viviendas sede de la Escuela Municipal de Música (Manuel Martínez de Ubago, 1900).



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CICLO DE CONFERENCIAS

ARQUITECTURA SEÑORIAL Y PALACIAL DE PAMPLONA

Horario: 17 a 19 h.
Lugar: Cívico Condestable de Pamplona. C/ Mayor, nº 2.
140 plazas gratuitas.

PROGRAMA

Miércoles, 13 de febrero

17h. *Palacios y casas señoriales, espejo de grandeza*. Dña. Beatriz Blasco Esquivias. Universidad Complutense de Madrid.

17.45: *Magnificencia y comodidad del espacio doméstico*. Dña. Beatriz Blasco Esquivias. Universidad Complutense de Madrid.

Miércoles, 20 de febrero

17 h. *Redescubriendo el Palacio Episcopal románico de Pamplona*. D. Javier Martínez de Aguirre. Universidad Complutense de Madrid.

18 h. *"Más que duró lo que vio"*. El Palacio Real de Pamplona. D. Javier Martínez de Aguirre. Universidad Complutense de Madrid.

Miércoles, 27 de febrero

17 h: *La evolución urbanística de Pamplona durante el Antiguo Régimen*. Dña. Pilar Andueza Unanua. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

18 h. *El Palacio del Condestable de Navarra*. Dña. M^a Josefa Tarifa Castilla. Universidad de Zaragoza.

Miércoles, 6 de marzo

17 h.: *La Casa de la ciudad*. D. José Luis Molins Mugueta. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

18 h. *El Palacio episcopal de Pamplona*. D. José Luis Molins Mugueta. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

Miércoles, 13 de marzo

17 h. *Indianos y hombres de negocios: una contribución al embellecimiento de la ciudad*. Dña. Pilar Andueza Unanua. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

18 h.: *Magnificencia, lujo y exhibición en la casa dieciochesca ¿ostentación o identidad?* Dña. Pilar Andueza Unanua. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

Miércoles, 20 de marzo

17 h. *El arte al servicio del poder institucional: el Palacio de la Diputación de Navarra*. D. Iñaki Urricequi Pachó. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

18h. *Nuevas mansiones y espacios urbanos para la burguesía pamplonesa*. D. José Javier Azanza López. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

Período de matrícula: a partir del lunes 4 de febrero

Inscripción gratuita, previa reserva de plaza:

Por teléfono llamando al 010. Personalmente en cualquier Cívico.

Horario del 010:

De lunes a viernes de 9 a 19 horas

Sábados de 9.30 a 13.30 horas

Horario Cívico:

De lunes a sábados de 9 a 14 y de 17 a 21 horas

PATROCINA Y ORGANIZAN:



Gobierno
de Navarra



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA



Avuntamiento de
Pamplona
Iruñeko Udala

COLABORA:



Fundación
Ferdinand de Arce

DIARIO DE NAVARRA

Ciclo de conferencias:

“Ciclo de Semana Santa”

Organizan: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro y Ayuntamiento de Pamplona

Colabora: Fundación Diario de Navarra

Lugar: Civivox Condestable de Pamplona



DIARIO DE NAVARRA

Ayuntamiento de Pamplona
Iruñeko Udala

CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CICLO DE SEMANA SANTA

Francisco Salzillo: La Celda
Iglesia de Jesús, Murcia

Jueves, 21 de marzo de 2013
Lugar: Civivox Condestable de Pamplona

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
Tfno: 948 425 600 (ext. 802063)
E-mail: cpatrimonio@unav.es
www.unav.es/catedrapatrimonio

The main flyer is rectangular and features a central image of a sculpture of Christ with a crown of thorns. Above the image, the title 'CICLO DE SEMANA SANTA' is written in a serif font. The top of the flyer contains the logos of the organizing institutions. Below the image, the artist's name and the specific work are listed. The date and location of the event are prominently displayed in the lower half. At the bottom, contact information for the Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro is provided.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Jueves, 21 de marzo de 2013
La Pasión dramatizada
Ternura y lágrimas. Pasos procesionales de Salzillo
 D. Cristóbal Belda Navarro
 Universidad de Murcia



La pasión dramatizada y *Ternura y lágrimas*. Los pasos procesionales de Francisco Salzillo constituyeron el núcleo de dos intervenciones programadas en los días previos a la Semana Santa por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro con el deseo de mostrar los componentes escénicos de una manifestaciones artísticas peculiares y propias del arte y la religiosidad colectiva heredadas del mundo barroco y la forma con que tal ciclo quedó cerrado en el siglo XVIII por la obra del escultor Francisco Salzillo. Ambas conferencias quedaron a cargo del prof. Cristóbal Belda Navarro, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Murcia.

La pasión dramatizada inició el recorrido por los principales componentes de un arte dotado de grandes posibilidades escénicas. Tanto la composición de grupos procesionales como la realización de imágenes con destino a unos escenarios en continuo cambio y movimiento fueron creaciones originales del arte español que, en palabras de V. L. Tapié, constituyeron, junto a otras geniales aportaciones al pensamiento y a la espiritualidad del seiscientos, una de sus más sólidas contribuciones al panorama barroco europeo de su tiempo.

La singularidad de la imagen en movimiento ya sugiere por sí misma su propia naturaleza escénica tanto por su propia expresividad, germen de actitudes fisiognómicas resueltas a destacar el valor de la puesta en escena y del gesto como elemento comunicador.

La relación entre obra de arte y teatro es una vieja cuestión, afortunadamente tratada por una abundante bibliografía. La literatura popular, el drama hagiográfico, la Leyenda Dorada, la oratoria sagrada o los carros alegóricos del Corpus, fueron el germen orientador de esos teatros inanimados que recorrían las ciudades en medio de aclamaciones y demostraciones penitenciales que aprovecharon sabiamente el mensaje dinámico del teatro.

En esos juegos de expresiones el arte ocupó un lugar fundamental. La emotividad barroca, profundamente teatral, intensificó los mensajes, destacó la fantasía de lo profano y del o sagrado, las pasiones del alma y, en general, valores tan decisivos como el de la indumentaria, la articulación de la imagen, la policromía, la visibilidad y la armonía, las composiciones arriesgadas, los puntos de vista cambiantes y la potencia de la emoción

CICLOS Y CONFERENCIAS



Nicolás de Bussy,
Diablosa. Museo
Diocesano de Arte Sacro.
Orihuela (Alicante).

como premisa imprescindible para el acercamiento a una realidad dramatizada. Los actores de aquel *dramatis personae* llevaban implícita su propia naturaleza teatral en la gestualidad convertida en manos de nuestros escultores en un recurso imprescindible para mostrar los estados del alma y sus comportamientos individuales y sociales.

Con la expresión *ternura y lágrimas* se expresaron los contempladores de la Semana Santa murciana del siglo XVIII al ver pasar por su ciudad cada Viernes Santo los grupos procesionales realizados por Francisco Salzillo. Tal cortejo, uno de los más brillantes de su siglo, fue la culminación de centenarias experiencias llevadas a cabo por un importante número de maestros del siglo XVII, creadores de los secretos de un arte brillantemente cerrado por Salzillo cuando los aires de la Ilustración invocaban otras formas de piedad y de expresión religiosa muy alejadas del oropel barroco.

Desde 1752 Salzillo tuvo que emprender la aventura de esculpir diversos grupos procesionales. La principal cofradía destinataria, la de Jesús en Murcia, conocía desde los albores del siglo un período de esplendor propiciado por una brillante gestión que reformó su estructura originaria, consolidó sus fuentes de ingresos y reguló de forma estable los diferentes estamentos que la componían, ahora abiertos a una aristocracia urbana comprometida con su reforma.

Salzillo tuvo que afrontar el reto de dar forma a unos ideales que reflejaran los nuevos rumbos emprendidos. Lejos, por ello, de retornar al viejo espíritu tridentino, impulsor del originario *vía crucis* urbano del que nació la procesión, abogó por una refinada puesta en escena, propia del aliento galante de su siglo amparada en la nueva

CICLOS Y CONFERENCIAS

iconografía que, a la vez que desterraba argumentos poco acordes a la secuencia temporal del relato, propusiera otros que solucionaran los grandes problemas compositivos de la imagen en movimiento. A ellos se debían el punto de vista lateral de *La Caída* (1752), la genialidad, hasta entonces desconocida en escultura, de *La Oración en el Huerto* (1754), la versión nueva de *La última Cena* (1761) como escenificación de la traición de Judas, la secuencia narrativa del *Prendimiento* (1763) como colofón del fatídico anuncio y, en general, cualquiera de los efectos producidos por un relato del que fue escultor único. Esa condición aportó a la esencia del relato su capacidad para determinar dónde y cuándo habría de incrementar el dramatismo de cada propuesta escénica bien en el contexto de los grupos de varias figuras o en la soledad, conmovedora y trágica, de sus imágenes aisladas (*Verónica, San Juan y Dolorosa, todas de 1755-1756*). Sólo *san Juan* bastaría para comprender la unidad orgánica de la escultura entendida, a la forma clásica, como definición del arte de *cuatro perfiles*.

En 1776 concluía este brillante episodio con el paso de *La Flagelación*. Salzillo quedaría comprometido con un nuevo mecenas, hijo del que le encargara los grupos procesionales para realizar el famoso *Belén*, obra ya en franco compromiso con los ideales de la Ilustración.



F. Salzillo, *Dolorosa*.
Iglesia parroquial de
San Lorenzo. Murcia.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Ciclo de conferencias:

“Día del Libro: Patrimonio bibliográfico”

Organiza: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Colabora: Ayuntamiento de Pamplona y Fundación Diario de Navarra

Lugar: Civivox Condestable de Pamplona



La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, con motivo del Día del Libro, tiene el gusto de invitarle a las conferencias que, sobre Patrimonio Bibliográfico, se reseñan al dorso y que se celebrarán en el Civivox Condestable (C/Mayor 2, Pamplona) el día 23 de abril de 18 a 20 horas.

A continuación tendrá lugar la presentación de la Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2012

Pamplona, abril de 2013



DIARIO DE NAVARRA

18 h: Un conjunto excepcional de grabado europeo en la Pamplona del Seiscientos. D. Ricardo Fernández Gracia. Director de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

19 h: La ilustración del libro en la imprenta navarra del siglo XVIII. D. Javier Iturbide Díaz. UNED. Pamplona

Presentación de la Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2012

CICLOS Y CONFERENCIAS

Miércoles 23 de abril de 2013
**La ilustración del libro
en la imprenta navarra del siglo XVIII**
D. Javier Itúrbide
UNED. Pamplona



Cuando tan solo han transcurrido tres décadas desde la aparición de la imprenta en Maguncia, el Reino de Navarra recibe este revolucionario invento y lo hace a través del taller que Arnaldo Guillén de Brocar, en torno a 1490, instala en Pamplona. Aquí, hasta el final de siglo, cuando el tipógrafo traslada su imprenta a Logroño, ven la luz incunables con tipos góticos y ornamentados, a la manera de códices medievales, con tacos xilográficos, tal y como se comprueba, por ejemplo, en el *Titulo virginal de Nuestra Señora en romance*, del franciscano Alfonso de Fuentedueña, fechado en 1499.

Tras un paréntesis de casi medio siglo, recuperado el sosiego político y social tras la conquista de Castilla, en 1546 entra en funcionamiento una imprenta en Estella, promovida por Miguel de Eguía, yerno de Brocar y tipógrafo de enorme prestigio, que tras una fructífera estancia en Alcalá de Henares, regresa a su ciudad natal y, entre otros proyectos comerciales, pone en funcionamiento una imprenta que inmediatamente pasará a ser regentada por Adrián de Amberes, de la que salen libros concebidos según el más genuino estilo renacentista: con tipos romanos y ornamentación clasicista, como es el caso de *Aurea expositio hymnorum*, de Nebrija, que ve la luz en Estella en 1563.

En la centuria siguiente predomina el libro barroco que se afianza en las imprentas pamplonesas de Nicolás Asiain, Carlos Labayen, Martín Labayen, Martín Gregorio de Zabala o Juan Micón. La producción libraria casi se triplica en relación con la centuria precedente y junto a este incremento de títulos se advierte un descenso de la calidad en el aspecto material, con un papel cada vez más deleznable, en el formal, con textos abigarrados, en los tipos gastados y en los motivos ornamentales que salpican todos los espacios disponibles y que, en buena parte, proceden de las imprentas del siglo anterior. De esta producción mediocre, que está a tono con buena parte de las imprentas españolas, destacan contadas ediciones promovidas por órdenes religiosas y las impresiones del Reino, como la recopilación de leyes de Chavier (1686), que incluye un grabado a doble página con la coronación del rey de Navarra, o, mejor aún, el primer tomo de los *Anales del Reino de Navarra* (1684), de José Moret, que se abre con un frontispicio, netamente barroco, con el escudo del Reino flanqueado por san Francisco Javier y san Fermín, grabado en Madrid por Gregorio

CICLOS Y CONFERENCIAS



Frontispicio de los *Anales del Reino de Navarra* (1766), "delineado, grabado e inventado por D. Juan de la Cruz, pensionista de Su Majestad".

Fosman, un prestigioso profesional de origen flamenco, al que las autoridades navarras han recurrido para resolver con garantía este encargo institucional.

En el Siglo de las Luces la imprenta adquiere en Navarra un desarrollo singular; del único taller en funcionamiento existente en la segunda mitad del siglo XVI, se pasa a los tres que trabajan a finales del XVII y se llegará a seis abiertos en las tres últimas décadas del XVIII, que duplicarán con creces la producción de libros del siglo anterior. La demanda está promovida por los particulares, las instituciones civiles y religiosas y, de manera significativa, por los editores que ahora, confiados en las expectativas del mercado, emprenden ediciones ambiciosas que requieren una elevada inversión y que, para su viabilidad económica, exigen la comercialización fuera de las fronteras del Reino.

A lo largo de la centuria se advierte en el libro impreso el tránsito inexorable del barroco al neoclasicismo y, de esta manera, se pasa del libro con un texto compacto, en el que los márgenes se reducen al máximo y se emplean de forma indiscriminada los tacos ornamentales, a un libro más equilibrado y, en definitiva, legible, en el que los blancos tienen destacado protagonismo, los tipos son limpios y la ornamentación prácticamente se ha extinguido para ceder espacio al papel sin entintar.

El grabado xilográfico, cuya hegemonía se remonta al siglo XV y se prolonga hasta el XVIII, por su facilidad de empleo y mínimo coste, ahora comienza a retroceder en las imprentas pamplonesas frente al calcográfico, de mayor calidad y nitidez aunque de utilización más laboriosa y, por tanto, más cara. Las ediciones institucionales se abren con frontispicios majestuosos diseñados para la ocasión; unos pocos editores locales, como es el caso de Miguel Antonio Domech, activo entre 1740

CICLOS Y CONFERENCIAS

y 1770, promueven ediciones para las que encargan ilustraciones *ad hoc* y, en contadas ocasiones, algunos editores privados, como es el caso del clérigo Antonio Elorza, con su *Nobiliario de la Valdorba* (1714), contratan un grabador para que ilustre su publicación.

El grabado calcográfico, que se afianza en las imprentas navarras del siglo XVIII, en los primeros momentos, por su novedad, corresponde a profesionales de fuera del Reino, primeramente franceses, como es el caso de Jaime Laval, que se desplaza, desde Tolosa hasta Barasoain, para a lo largo de dos años abrir un centenar de escudos que le ha encargado Antonio Elorza para su *Nobiliario de la Valdorba* (1714). Más adelante el trabajo se encomienda a grabadores aragoneses como el platero Juan de la Cruz, autor de los frontispicios de la *Novísima Recopilación* de Elizondo (1731) y de los *Anales del Reino de Navarra* (1766), y al pintor, grabador y dorador José Lamarca, ilustrador de la segunda edición de los *Anales del Reino de Navarra* — destruida en 1759 por orden de las Cortes del Reino— y de la tercera edición, impresa por Pascual Ibáñez en 1766. La técnica del grabado calcográfico finalmente arraiga entre los navarros, en especial entre el gremio de plateros, tal y como sucede con Manuel Beramendi, que prepara 18 planchas para ilustrar *De la diferencia entre lo temporal y eterno* (1759), del jesuita Juan Eusebio Nieremberg, que edita con la mayor calidad el ilustrado y próspero baztanés, residente en Madrid, Pedro Fermín de Goyeneche.

Sin embargo, cuando se plantean ilustraciones excepcionales no se duda en recurrir a artistas de Madrid, Valencia y Zaragoza e, incluso, de fuera de España, de Holanda y Roma. Sobre este particular cabe reseñar la edición de las *Actas sinceras nuevamente descubiertas de los santos Saturnino, Honesto y Fermín* (1798), que promueve el Ayuntamiento de Pamplona y que, por su contenido, que celebra la antigüedad del cristianismo en la capital navarra, se desea ofrecer un libro con la máxima calidad. Para ello se descartan las imprentas locales y se hace el encargo a la más prestigiosa de la nación, como es la Imprenta Real, al tiempo que los grabados calcográficos se encomiendan al pintor de la corte Mariano Salvador Maella.

Finalmente, cabe subrayar el destacado vigor editorial registrado en el Reino de Navarra en el siglo XVIII, por encima de ciudades con similar población y presencia institucional. La producción impresa está habitualmente ornamentada, para lo que se recurre a los tacos xilográficos, y excepcionalmente se emplean grabados calcográficos, que exigen una mayor preparación técnica e inversión. Se constata la sintonía estética con el proceso de extinción del barroco y de arraigo de las corrientes clasicistas, que se hace evidente en las últimas décadas en el predominio de libros escasamente ornamentados y armoniosamente compuestos.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Un conjunto excepcional de grabado europeo en la Pamplona del Seiscientos

D. Ricardo Fernández Gracia

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

En uno de los rincones de la Pamplona oculta, en la clausura de las Carmelitas Descalzas de San José, se conserva una importante colección de estampas grabadas, adquiridas por Leonor de la Misericordia (Ayanz y Beaumont). Todas ellas fueron encuadradas y numeradas en el siglo XVII, tras su adquisición por la citada carmelita en los últimos años del siglo XVI y los inicios de la siguiente centuria. Leonor había adquirido en su juventud una exquisita formación humanista junto a doña Brianda de Beaumont, hija y heredera del Condestable de Navarra, recordada por Lope de Vega en *La Arcadía* (1598), como “*la divina doña Brianda, gloria de Beaumonte*”. Los hermanos de Leonor destacaron por distintas razones y entre todos ellos de modo muy especial Jerónimo de Ayanz y Beaumont (1553-1613), hombre polifacético que sobresalió como militar, pintor, cosmógrafo, músico e inventor, precursor del uso y diseño de las máquinas a vapor y de aire acondicionado así como creador de una campana para bucear. Incluso llegó a diseñar un submarino. Su obra más destacada fue haber inventado la máquina de vapor, cuya patente registró en 1606.

El conjunto de estampas es de sumo interés, tanto por la rareza de algunas estampas, como por su cronología y procedencia. La religiosa carmelita mantuvo una correspondencia con religiosos de su Orden destinados en distintas partes de Europa, así como con otros prohombres de la política y de la Iglesia. Entre las personalidades que le enviaron grabados destacaremos al Padre Domingo de Jesús María (Calatayud, 1559-Viena, 1630), que pasó a Italia en 1604, ocupando el generalato de la Congregación italiana en 1617, la Madre Inés de Jesús (Tapia), prima de Santa Teresa y priora de Medina del Campo y Palencia, don Guillén de San Clemente, embajador de España en Praga desde 1581 hasta su muerte en 1606, el obispo de Tarazona y confesor de Santa Teresa fray Diego de Yepes, la Madre Ana de San Bartolomé, priora de Bruselas y Amberes y el Padre Gracián de la Madre de Dios, confesor de Santa Teresa que por cierto describía a Leonor así: “*En lo interior era un serafín de condición y alma, y en lo exterior un ángel de rostro y buena gracia. Tenía habilidad rara en escribir, pintar, saber latín y en las demás labores y ejercicios de mujeres, acompañando con prudencia varonil*”.

La ubicación de los grabados, en el volumen, obedece a cierto criterio de ordenación temática, e incluso cronológica, siempre teniendo en cuenta las devociones en aquellos

CICLOS Y CONFERENCIAS



Izquierda:
Venerable Catalina de Cristo.
Cobre, talla dulce; 156 x 104
mm.

Derecha:
San Carlomagno. Cobre, talla
dulce; 185 x 132 mm. Leonard
Gautier y Jean Leclerc.

tiempos de primera etapa de la Contrarreforma, momentos austeros, en los que el Barroco triunfal aún no se había hecho presente y, por tanto, tampoco las argucias de la retórica y la propaganda. En su mayor parte, las iconografías de la serie todavía no han dado el salto cuantitativo y cualitativo hacia interpretaciones típicas del siglo del Barroco: éxtasis, apoteosis y glorias, por vivirse un momento de contención, inmediato al Concilio de Trento. Por su calidad y notoriedad destacan las imágenes de las catorce santas mártires que fueron editadas por Jean Sadeler, con dibujos de Martín de Vos y pertenecieron a una serie titulada *Speculum Pudicitiae. Contemplatio sanctarum castarumque virginum*, realizada por los citados maestros, de la que se conservan ejemplares en Bruselas, Cambridge, Milán, Munich, París y Viena. Algunos de los dibujos de Martín de Vos se fechan entre 1584 y 1585.

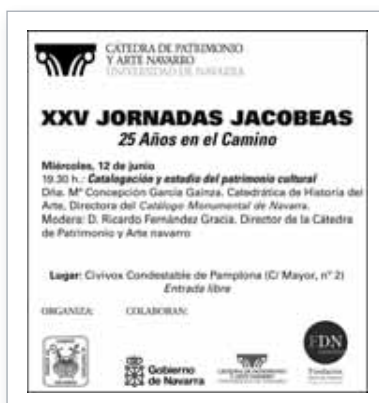
Temas como el de la Inmaculada Concepción, algunas advocaciones marianas españolas, o San Francisco Javier y San Ignacio de Loyola, en tempranos grabados, de suma rareza, se pueden contemplar en este singular conjunto.

La afición por las imágenes grabadas de la citada religiosa le llevó a ilustrar los ejemplares manuscritos de una obra suya, la *Vida de Catalina de Cristo*, fundadora de Soria, Pamplona y Barcelona, con estampas *ad hoc*, en relación con las materias de los diferentes capítulos. En Navarra se adelantó en más de cien años a las grandes empresas editoriales con estampas grabadas alusivas a la temática de sus contenidos, como ocurriría con la edición de los *Anales de Navarra* de Moret y Alesón, en su edición de 1766.

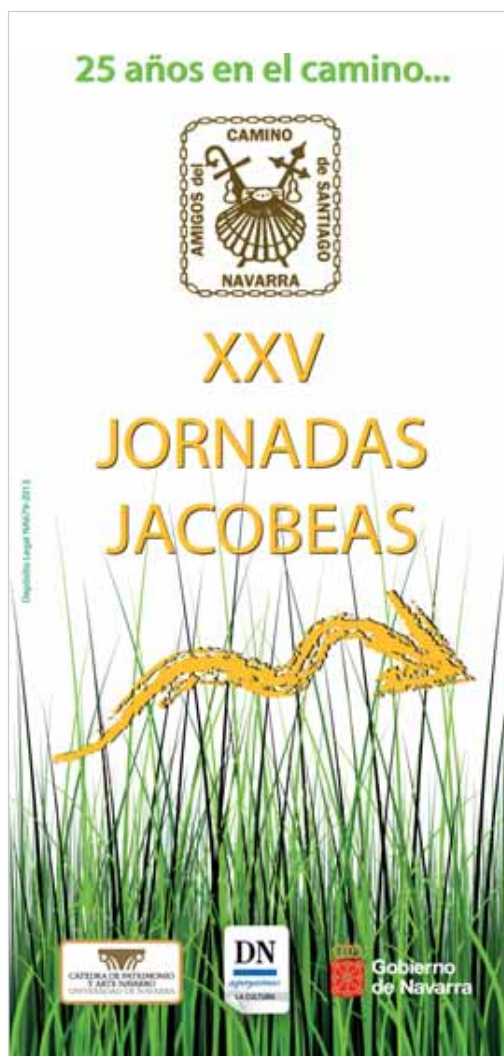
CICLOS Y CONFERENCIAS

Ciclo de conferencias: "XXV Jornadas Jacobeas. 25 Años en el Camino"

Organiza: Asociación de Amigos del Camino de Santiago
Colaboran: Cátedra de Patrimonio y Arte navarro, Fundación Diario de Navarra
y Gobierno de Navarra
Lugar: Civivox Condestable de Pamplona



DIARIO DE NAVARRA



CICLOS Y CONFERENCIAS

Miércoles, 12 de junio de 2013
Catalogación y estudio del Patrimonio cultural
Dña. María Concepción García Gainza
Cátedra de Patrimonio y Arte navarro



Cuando a finales del año 1977 intentábamos aunar esfuerzos para acometer la realización del *Catálogo Monumental de Navarra*, éramos conscientes de la envergadura del proyecto con el que nos enfrentábamos, envergadura que exigiría el esfuerzo y las energías de un equipo de especialistas, historiadores del arte, durante muchos años. Ante estas expectativas, sobrevino un cierto desfallecimiento que fue pronto superado por lo ilusionante del proyecto, ya que pretendíamos realizar una empresa cultural de gran alcance y de todo punto necesaria para Navarra, para el conocimiento y la consiguiente conservación de su Patrimonio monumental y artístico.

Era, además, un proyecto integrador de entidades navarras que unieron sus esfuerzos en una tarea común; primero, encontramos en el Arzobispado de Pamplona una preocupación semejante a la nuestra por la salvaguarda del arte religioso y, después, decidimos invitar a la Institución Príncipe de Viana a participar en esta ingente empresa. Las tres entidades —Institución Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra,



CICLOS Y CONFERENCIAS

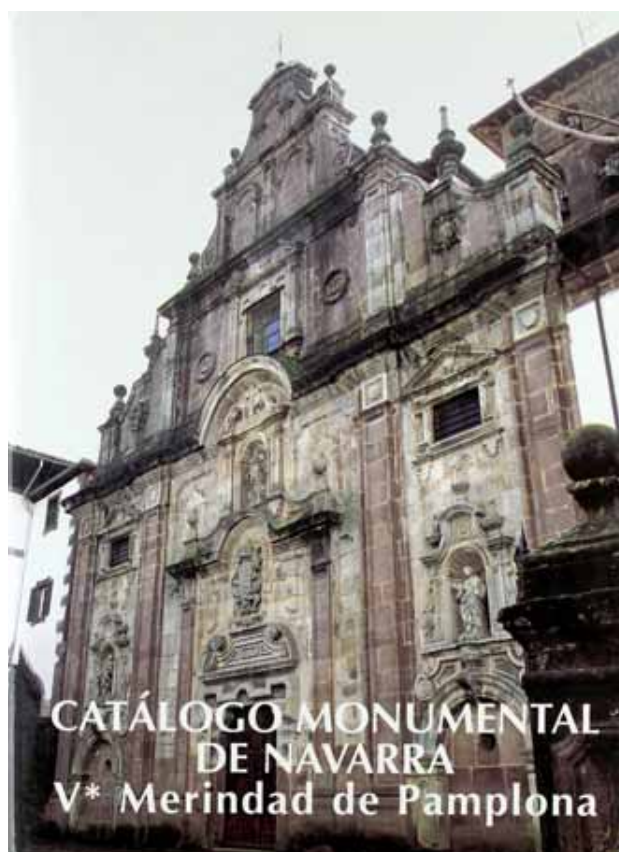
Arzobispado de Pamplona y Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra— fueron promotoras y patrocinadoras de esta obra, ya que las tres tenían como objetivo prioritario el conocimiento y conservación del Patrimonio religioso y civil de Navarra.

En el proyecto que presentamos en los inicios de las conversaciones, se contemplaba un *Catálogo* articulado por Merindades iniciándose con Tudela, que ofrecía menor dificultad por estar formada por grandes núcleos de población y rápido acceso por autopista, seguida de Estella, Olite, Sangüesa, para finalizar con Pamplona. La idea era trabajar de menor a mayor dificultad. Se impuso el trabajo sobre el terreno y la visita larga y detenida a todas las ciudades, villas, pueblos y lugares de las cinco Merindades. Y así, día tras día, inviernos y primaveras, hemos recorrido plazas y calles, entrado en monasterios, iglesias y ermitas, subido a las torres, caminado sobre las bóvedas, revisado almacenes y trasteros y llegado a escondidos rincones, todo lo cual nos ha deparado muchas sorpresas artísticas cubiertas por el polvo de los siglos. Recorrimos también los despoblados con iglesias y caseríos abandonados. Tuvimos conciencia entonces de trabajar para la Historia. En los miles de kilómetros que hicimos por carreteras y caminos, bajo el sol abrasador, lluvias y tormentas, la protección divina nos acompañó. No tuvimos accidentes ni percances.

Con el estudio de las obras *in situ* —descripciones, análisis, medidas, fotografías y consulta de los archivos locales— obtuvimos la información sobre el Patrimonio, considerado éste de manera exhaustiva. Se recogió así todo monumento u objeto que tuviera un valor urbanístico, arquitectónico o artístico, sin discriminaciones, valorando por igual todas las artes y épocas, edificios religiosos, palacios, casas señoriales con sus escudos heráldicos, conjuntos de arquitectura popular, retablos, imaginería, pinturas, orfebrería, ornamentos, marfiles y rejas. Estos datos se elaboraban en largas jornadas de redacción en el Departamento de Historia del Arte de nuestra Facultad, con vivas discusiones sobre las obras, manejo de una amplia bibliografía de la Biblioteca de Humanidades y, así mismo, consulta con especialistas de otras materias en una investigación realmente interdisciplinar. Todos aprendimos mucho con este trabajo, pero sobre todo dos cosas: a trabajar unidos, codo con codo, y a valorar el Patrimonio y hacernos responsables de su conservación.

Esta empresa no hubiera sido posible sin un equipo de especialistas entregados al proyecto por encima de miras personales y tocados de cierto gusto por la aventura cultural. Éramos también jóvenes y llenos de energía. El equipo en una primera fase estuvo formado por los jóvenes profesores andaluces M^a Carmen Heredia y Jesús Rivas Carmona, y por las navarras Mercedes Orbe Sivatte y María Concepción García Gainza que dirigía el

CICLOS Y CONFERENCIAS



equipo; una curiosa combinación de andaluces y navarros que funcionó muy bien. Publicados los cuatro primeros tomos, los profesores Heredia y Rivas obtuvieron plaza en universidades públicas, donde hoy son destacados especialistas, pero siguieron estando entrañablemente unidos a la empresa del *Catálogo*. Su sustitución se hizo de la cantera navarra del Departamento, con Asunción Domeño Martínez de Morentin y Javier Azanza López, que aportaron competencia, renovadas energías y entusiasmo. Ellos dos, con Mercedes Orbe, superviviente de los primeros tiempos, y la que esto escribe, culminamos la empresa con la publicación de nueve volúmenes en total, correspondientes a las cinco Merindades. Como colaboradores en las salidas de trabajo y en las búsquedas investigadoras intervinieron Ricardo Fernández Gracia, de manera continua y entregada, y también Pedro Echeverría Goñi, Clara Fernández-Ladreda, Asunción Orbe Sivatte, Pilar Andueza Unanua y Mercedes Jover, y algunos más cuyos nombres aparecen recogidos en los volúmenes del *Catálogo* en distintos tiempos y lugares.

Izquierda:
Catálogo Monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela. Pamplona, 1980.

Derecha:
Catálogo Monumental de Navarra. V. Merindad de Pamplona*. Pamplona, 1994.

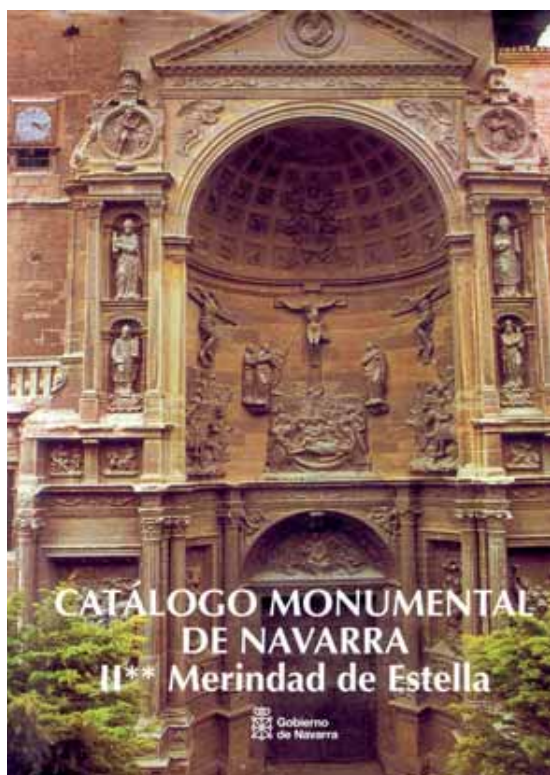
CICLOS Y CONFERENCIAS

Creemos que es notable a lo largo de toda la obra y constituye uno de sus valores la unidad de criterio vigente de principio a fin, debida a la misma dirección y a la continuidad de los miembros del equipo, buenos conocedores de la metodología empleada. Se trataba además de profesionales formados, la mayoría doctores, que trabajaron con entrega y acierto admirables. Sin duda, formábamos un equipo bien rodado cuando nos enfrentamos a las Merindades de mayor dificultad como Estella, de numerosas entidades de población, o Sangüesa, en gran parte despoblada y con los ajuares trasladados a otros lugares, o la propia Merindad de Pamplona.

Trabajábamos en estrecha relación con el equipo del Arzobispado dirigido por don Jesús María Omeñaca, y formado por don Isidoro Ursúa, don Emilio Linzoain y don Martín Zubieta, en los primeros tiempos, que realizaban paralelamente el inventario de bienes de la Diócesis. A lo largo de veinte años se fueron sucediendo gobiernos de distinto signo, consejeros, directores de Príncipe de Viana y cargos diocesanos, pero hemos de decir en honor a la verdad que todos, con grandeza de miras, patrocinaron el *Catálogo Monumental de Navarra*, conscientes de la importancia de esta empresa para la conservación de nuestro Patrimonio y considerándola como obra propia.

Si el *Catálogo* sirvió para aunar las instituciones, sirvió asimismo para poner en contacto a la Universidad con el pueblo de Navarra, con párrocos, alcaldes, secretarios y vecinos de distintas localidades, implicados todos en el mismo interés hacia el Patrimonio propio, con una estrecha relación y comunicación pocas veces lograda entre profesores universitarios y sociedad. Nos contaban sus historias y tradiciones, nosotros les hablábamos del valor de sus cosas y de cómo deberían conservarlas. Fue una experiencia gratificante e imborrable la de establecer diálogo con los hombres y mujeres de Navarra, y conocer la reciedumbre y peculiaridades de sus tipos diversos en las distintas zonas geográficas. Otra de las provechosas consecuencias del *Catálogo Monumental de Navarra* fue la formación de un grupo numeroso de especialistas en Patrimonio cuya competencia es reconocida en ámbitos universitarios y de protección patrimonial. Conocen el tema, tienen criterios correctos y acertados en difíciles cuestiones, y sensibilidad para tratar esta delicada herencia que hemos recibido de las generaciones que nos precedieron y que se encuentra en permanente peligro de desaparecer o desvirtuarse. Pero por encima de todo lo realmente difícil fue culminar la obra, dificultad ésta puesta de manifiesto por tantos Catálogos o Inventarios de zonas geográficas de nuestro país que quedaron interrumpidos y sin publicar. Una empresa, la catalogación del Patrimonio navarro (Cristóbal de Castro, 1914), que había intentado la Comisión de Monumentos de Navarra más de un siglo antes y que era una idea reiteradamente planteada por los distintos directores de la Institución Príncipe de Viana, pero que había resultado imposible de cuajar y llevarla adelante hasta el momento.

CICLOS Y CONFERENCIAS



La culminación del *Catálogo Monumental de Navarra* tuvo como resultado el conocimiento profundo y detallado del Patrimonio monumental y artístico navarro, consecuencia de la brillante historia del reino de Navarra. Un Patrimonio rico, perteneciente a todas las épocas, y diverso con peculiares marcas de identidad. A partir de ahí se sucedieron proyectos de investigación y Tesis Doctorales que tratan sectorialmente de este Patrimonio y en esta línea continuamos hoy en día, incrementando sensiblemente la historiografía del arte navarro. El *Catálogo* también ha promovido restauraciones de edificios, tras su valoración y llamadas de atención sobre su estado e importancia. Este Patrimonio, en la actualidad digitalizado en sus 40.000 imágenes, con la correspondiente Base de Datos, permite conocer en profundidad cada una de sus obras y facilitar así su estudio y conservación. Porque, como decíamos en la presentación del primer volumen del *Catálogo* (1980), mal se puede guardar aquello que ni siquiera se sabe que se tiene o no se valora como es debido. La creación hace nueve años de una Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, bajo el patrocinio del Gobierno de Navarra, hace posible la difusión del conocimiento de este Patrimonio en los distintos ámbitos de la sociedad.

Izquierda:
Catálogo Monumental de Navarra. II*. Merindad de Estella. Pamplona 1983.

Derecha:
Catálogo Monumental de Navarra. IV Merindad de Sangüesa*. Pamplona, 1989.



Marqués de Santa María del Villar. *La ujetarra y los niños.*

CICLOS Y CONFERENCIAS

Ciclo de conferencias: “Ciclo de San Fermín”

Organiza: Cátedra de Patrimonio y Arte navarro y Ayuntamiento de Pamplona

Colaboran: Fundación Diario de Navarra

Lugar: Civivox Condestable de Pamplona



Ayuntamiento de Pamplona
Iruñeko Udala

CÁTEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CICLO DE SAN FERMÍN

Conson
Elizabete Bardonaba

19 y 20 de junio 2013
19 horas
Lugar: Civivox Condestable de Pamplona

Entrada libre

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
Tfno: 948 425 600 (ext. 802063)
E-mail: cpatrimonio@unav.es
www.unav.es/catedrapatrimonio



CÁTEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CICLO DE SAN FERMÍN

Miércoles, 19 de junio
19 h.: **El cartel de San Fermín hoy**
D. Javier Manzanos Garayoa
Director del Centro de Arte Contemporáneo de Huarte

Jueves, 20 de junio
19 h.: **Rito y protocolo en la fiesta de San Fermín**
D. José Luis Molins Mugaeta
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Lugar: Civivox Condestable de Pamplona (C/ Mayor, nº 2)
Entrada libre

PROTECTOR Y ORGANIZADOR:     COLABORA: 

DIARIO DE NAVARRA

CICLOS Y CONFERENCIAS



Miércoles, 19 de junio de 2013

El cartel de San Fermín hoy

D. Javier Manzanos Garayoa

Director del Centro de Arte Contemporáneo de Huarte

La R.A.E. en su Diccionario de la Lengua Española define el cartel como: *Lámina de papel u otra materia en que hay inscripciones o figuras y que se exhibe con fines noticieros, de publicidad, etc.* Entendemos por tanto el cartel como un conjunto de elementos gráficos: textos e imágenes, impreso en papel, cuyo objeto es informar de un hecho. Es un soporte de comunicación que pretende dar la máxima difusión a aquello que anuncia, con los sencillos medios de que dispone: Un papel impreso, generalmente en un formato grande, para ser colocado en lugares visibles, y, de este modo, pueda ser visto por cuanto más público y a mayor distancia sea posible. Su capacidad comunicativa dependerá tanto de su calidad técnica y estética como de su adecuada difusión o ubicación.

Ya en su definición encontramos aspectos que lo sitúan cerca de ese “grito en la pared” que es capaz de llamar nuestra atención entre una selva urbana plagada de anuncios y estímulos visuales que captan nuestros sentidos, y, por ello mismo, lo alejan de aquello que entendemos habitualmente por una obra de arte.

Características propias del cartel:

- Origen: Surge siempre de un encargo, de un promotor, que desea anunciar, publicitar o difundir “su” información.
- Finalidad: Es un soporte de comunicación, pretende informar, en definitiva publicitar y difundir aquello que anuncia.
- Público: Debe ser el más amplio posible para cumplir ese objetivo funcional que es su razón de existencia.
- Reproductibilidad: Debe ser una obra capaz de multiplicarse fácilmente tanto como sea posible y de adaptarse a los diferentes espacios donde puede encontrar ese “hueco” donde anunciarse.
- Ubicuidad y Adaptabilidad: Hoy todo cartel que se precie, es decir, que quiera tener la máxima difusión posible, debe ser capaz de tener una buena adaptación para su reproducción en camisetas, pines y chapas, e infinidad de productos de *merchandising*.
- Temporalidad: Efímero, dura el tiempo que dura aquello que anuncia.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Izquierda:
Cartel ganador de 1982.
Autor: Javier Balda.

Derecha:
Cartel ganador de 1990.
Autor: Mikel Urmeneta.

Carteles que iluminan la historia

La historia del cartelismo se remonta al siglo XIX, asociada al desarrollo de la imprenta litográfica y es también en este momento cuando se inicia la costumbre de anunciar los sanfermines mediante un cartel. Recorrer esa historia aporta conocimientos desde múltiples perspectivas, desde la etnográfica, la sociológica o la histórica a la gráfica y artística.

Como expresa José Luis Molins en la página web del Archivo Municipal de Pamplona, que custodia la mayor colección de los carteles conservados, “*en un primer momento, allá por la primera mitad del s. XIX, se presentan como pasquines monocolors, meros textos anunciadores en pequeña parte ilustrados con escenas adecuadas. Más adelante se contempla ya la creación de reclamos pictóricos, iconográficos y dotados de color...*”

Los carteles aportan mucha información sobre la historia de la ciudad, las costumbres, las vestimentas, el tipo de actos que se celebraban o la propia duración de las ferias.

En su vertiente gráfica y artística, un recorrido por los carteles permite observar desde la implantación de las diversas modas tipográficas y compositivas a los gustos cromáticos de cada época y, sobre todo, las influencias de determinadas tendencias artísticas. La historia del cartel de San Fermín, recoge de una manera muy didáctica y visual la evolución del diseño gráfico en España.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Izquierda:
Cartel ganador de 2003.
Autor: Pablo Nanclares.

Derecha:
Cartel ganador de 2005.
Autor: Gorka Aizpurúa.

El cartel, como los sanfermines, ha ido evolucionando y de aquella función inicial, fundamentalmente informativa que llenaba los carteles de textos durante la segunda mitad del s. XIX y los primeros años del s. XX, se evolucionó hacia una concepción artística del cartel, en las primeras décadas del s. XX con el auge del cartel moderno y la ilustración de revistas, la influencia del *art nouveau* -y su afán de llevar la belleza a lo cotidiano- y su convivencia con tendencias más costumbristas.... En 1964 irrumpe la imagen fotográfica-periodística, que será utilizada en los años 70, tan sólo interrumpida por las propuestas innovadoras de Mariano Sinués. A partir de los años 80 se irá imponiendo una nueva forma de entender el cartel, con la incorporación de tendencias de la vanguardia plástica a la iconografía sanferminera: desde la abstracción, el arte conceptual, el pop art, el *graffiti*, la nueva figuración y junto a ellos nuevos conceptos y herramientas técnicas propios del diseño gráfico. Serán los años del ¿diseñas o trabajas? y de la aparición del diseño como algo presente en todas las facetas de nuestra vida. Esta nueva concepción del cartel y de su nueva funcionalidad coincide con la irrupción de la televisión en nuestras vidas. En 1982 se inician los encierros televisados. En 1993 ya se emiten para toda España y hoy se emiten en directo en todo el mundo. (Desde luego el cartel ya no puede competir “propagandísticamente” con la imagen real en movimiento que la televisión introduce en cada una de las casas de todo el mundo).

CICLOS Y CONFERENCIAS

Los años 90 serán testigos de una paulatina retirada de los artistas plásticos, que irán dando paso a nuevos profesionales de la imagen: los diseñadores gráficos, con una formación creativa y sobre todo comunicativa, que aportarán, con la llegada del siglo XXI nuevas herramientas fotográficas, videográficas e infográficas, propias de los nuevos lenguajes gráficos. A partir de 2008, y con el claro objetivo de evitar la polémica ciudadana que anualmente se suscitaba con cada elección de nuevo cartel, se propone la elección por votación popular... con unas características algo especiales.

El cartel hoy

En este momento, el diseño no tanto debe informar como debe seducir, dar forma y, lo más importante, provocar una respuesta emocional. El cartel se entiende hoy como un elemento de comunicación (de sensaciones, emociones, modos de vida...) y ligado a ello, de estímulo y provocación del consumo de aquello que ya no tanto “anuncia”, sino que “simboliza”. Por ello el cartel ofrece también una imagen de marca, de prestigio, de calidad y modernidad a aquel que lo promueve. Hablamos de valores intangibles que ayudan a la creación de símbolos.

Si el propósito del diseño es convertir lo normal en extraordinario, la gran dificultad de este concurso es convertir un acontecimiento extraordinario en un cartel, que también debería serlo, máxime teniendo en cuenta que los sanfermines tienen tantas vertientes como públicos y momentos del día y están en permanente cambio. Por ello es tan difícil que un mero cartel sea capaz de satisfacernos, de hacernos sentir representados en él, en definitiva, de emocionarnos y sentirnos identificados en él.

Un diseño bueno se puede planificar pero el diseño que trasciende su época (como el arte) simplemente sucede. Por ello lo más importante a la hora de realizar el cartel es la idea. Después el talento creativo y el conocimiento técnico de las herramientas gráficas deberían hacer el resto. Lamentablemente también encontramos muy buenas ideas malogradas por su torpe resolución gráfica, tanto como ejercicios de “manierismo” gráfico y publicitario faltos de “alma”.

El cartel mañana

El cartel de San Fermín participa (y seguirá haciéndolo) de una concepción conflictiva entre lo local y lo global; de unas fiestas cuyo principal valor son su imposibilidad de ser replicadas, en las que su aporte genuino es el mantenimiento de una tradición y una identidad únicas y locales, cuyo disfrute ha trascendido nuestras fronteras y se ha convertido en una cita festiva internacional, sea esto de nuestro agrado o no, en una Pamplona que crece y evoluciona, al igual que las formas de convivir y de disfrutar del ocio. También ofrece la paradoja de buscar un cartel que sirva para nues-

CICLOS Y CONFERENCIAS



Izquierda:
Cartel ganador de 2012.
Autor: David Alegría

Derecha:
Cartel ganador de 2013.
Autora: Elixabete
Bordonaba.

tro consumo interior, como imagen y reafirmación de una fiesta cuyos símbolos conocemos y están arraigados en nosotros y, a la vez, buscar una imagen que sitúe nuestra fiesta en un contexto internacional: que la marca de San Fermín, a través del cartel del año, ofrezca una imagen de calidad gráfica y que ésta pueda ser sugerente y/o reconocible en el aeropuerto de París o New York. Cuando un cartel consigue sintetizar en una imagen todas estas complejidades, realmente funciona y permanece en nuestra memoria visual.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Rito y protocolo en la fiesta de San Fermín

D. José Luis Molins Mugueta
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro



El antecedente histórico del culto a las reliquias

Las conservación y veneración de reliquias es inherente a la naturaleza humana, que desea perpetuar el recuerdo de las personas queridas, mediante sus retratos, fotografías u objetos. El mismo vocablo “*reliquia*” designa “*lo que queda*”, “*lo que resta*” de los seres amados desaparecidos. Por idéntico proceso, lo que es un sentimiento natural de amor hacia los deudos, se convierte en un acto religioso referido a los bienaventurados, que son considerados parientes en la fe. Además, conservar y venerar sus reliquias se muestra útil y provechoso para la vida espiritual de los creyentes.

El culto público a las reliquias se remonta al año 313, cuando, tras el Edicto de Milán firmado por el emperador Constantino (disposición que supuso la tolerancia oficial del cristianismo y la consiguiente expansión de la Iglesia), muchos templos levantados en honor de determinados mártires requirieron el traslado de sus restos desde las catacumbas. Se puede traer a memoria un importante texto del Concilio II de Nicea (año 787), que, al referirse a las imágenes sagradas y otros objetos de culto, condenó la postura de quienes despreciaban tradiciones de la Iglesia y rechazaban, entre otros conceptos la veneración de “*una santa reliquia de un mártir*”. Las Cruzadas supusieron la presencia de cristianos occidentales en los Santos Lugares y Oriente Próximo. Ávidos de reliquias, fueron en bastantes ocasiones víctimas de engaños; y algunos de ellos se mostraron mistificadores sin escrúpulos que pensaban en beneficios económicos a su regreso. En el IV Concilio de Letrán (1215-1216), dada la fiebre medieval por estos restos, se condena el abuso, compraventa y falsificación de reliquias. En el capítulo 62 de sus actas se escribe: “*Como quiera que frecuentemente se ha censurado la religión cristiana por el hecho de que algunos exponen a la venta las reliquias de los Santos y las muestran a cada paso, para que en adelante no se la censure, statuimos por el presente decreto que las antiguas reliquias en modo alguno se muestren fuera de su cápsula ni se expongan a la venta. En cuanto a las nuevamente encontradas, nadie ose venerarlas públicamente, si no hubieren sido antes aprobadas por autoridad del Romano Pontífice...*”

El Concilio de Trento (1545-1563) potenció decisivamente el culto de los canonizados como reafirmación del dogma de fe de la Comunión de los Santos, una doctrina que también afectaba a la veneración de sus reliquias e imágenes. Se ocupó de este asunto en la sesión XXV, celebrada durante el año 1563. La normativa resultante tras las delibera-

CICLOS Y CONFERENCIAS



Fig. 1: Urna relicario de San Fermín. Siglo XIII (Catedral de Amiens).

ciones supuso el rechazo de la enseñanza protestante en este punto. Oficialmente se establece que los obispos: *“Instruyan también a los fieles en que deben venerar los santos cuerpos de los santos mártires, y de otros que viven con Cristo, que fueron miembros vivos del mismo Cristo, y templos del Espíritu Santo, por quien han de resucitar a la vida eterna para ser glorificados, y por los cuales concede Dios muchos beneficios a los hombres; de suerte que deben ser absolutamente condenados, como antiquísimamente los condenó, y ahora también los condena la Iglesia, los que afirman que no se deben honrar, ni venerar las reliquias de los santos; o que es en vano la adoración que estas y otros monu-*

mentos sagrados reciben de los fieles; y que son inútiles las frecuentes visitas a las capillas dedicadas a los santos con el fin de alcanzar su socorro: todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios, y en especial en los del segundo Niceno contra los impugnadores de las imágenes”. A la vez, se adoptan disposiciones para evitar errores doctrinales y abusos de prácticas, como atestiguan los textos entresacados que siguen: *“Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes; ahuyéntese toda ganancia sordida;...”*. Así como: *“...ni abusen tampoco los hombres de las fiestas de los santos, ni de la visita de las reliquias, para tener comilonas, ni embriagueces...”*. O aquel donde se dice: *“...Y para que se cumplan con mayor exactitud estas determinaciones... establece el santo Concilio que... tampoco se han de... adoptar nuevas reliquias, a no reconocerlas y aprobarlas el mismo Obispo. Y este luego que se certifique en algún punto perteneciente a ellas, consulte algunos teólogos y otras personas piadosas, y haga lo que juzgare convenir a la verdad y piedad”*.

Para su veneración, la Iglesia manda colocar las reliquias de primer grado -es decir, las que proceden del cuerpo de un santo-, en tecas, que tienen la consideración de vasos sagrados y reciben el nombre de “relicarios”, que han dado lugar a verdaderos alardes artísticos de magnífica orfebrería. Los relicarios deben colocarse sobre el altar, entre los cirios, en las celebraciones solemnes y se los incienso durante la misa. En la festividad propia del santo cuyas reliquias se veneran en un determinado templo, se acostumbra a presentar el relicario a la veneración de los fieles como parte del culto denominado de

CICLOS Y CONFERENCIAS

“dulía”. En siglos pasados estas disposiciones estimularon a reyes, instituciones, nobles y religiosos a reunir ingentes colecciones de reliquias. Uno de los privilegios más preciados fue la obtención de permiso papal para exhumar de las catacumbas romanas los restos de algunos santos mártires, especialmente después de que éstas fueran redescubiertas en 1578 y se convirtieran en una fuente inagotable de fragmentos óseos y por extensión de objetos puestos en contacto con ellos.

Arribada de reliquias de San Fermín a Pamplona, procedentes de Amiens

Según tradición, San Fermín habría nacido en la Pompaelo romana en el siglo III. Convertido al Cristianismo tras la predicaciones del presbítero San Honesto y del obispo San Saturnino, fue bautizado a una con su familia por este prelado tolosano. Primer obispo de Pamplona, consagrado como tal por San Honorato, después de una fructífera acción pastoral en su tierra pasó a las Galias como misionero, recorriendo Aquitania, Auvernia y Anjou. Más tarde primer obispo de Amiens, entró en la capital de Picardía un diez de octubre. Allí padeció martirio un 25 de septiembre. Perdida la memoria de su enterramiento, su cuerpo resultó milagrosamente recuperado el 13 de enero de 615 y conducido a la que fuera su sede, la catedral de Amiens, durante el episcopado de San Salvio (Figura nº 1).

San Fermín fue Patrono principal del Reino de Navarra y de la Diócesis de Pamplona desde época imprecisa. Disfrutó de capilla en la primitiva iglesia gótica de S. Lorenzo ya en el s. XIV: consta que en 1534 el *Regimiento* (Ayuntamiento) encargó una lámpara de plata, con voto de mantenerla encendida perpetuamente con aceite, por atribuir a la intercesión del Patrono la liberación de Pamplona de una epidemia peste. Y en la Catedral tuvo también altar en la Edad Media (el actual, de Francisco Gurrea, se esculpió en 1710).



Fig. 2: Imagen relicario de San Fermín. 1527 (Catedral de Pamplona).

CICLOS Y CONFERENCIAS

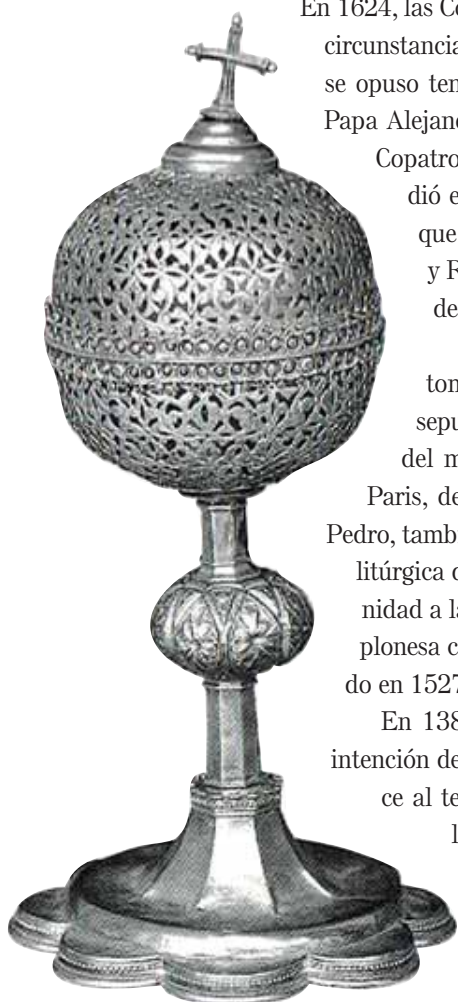


Fig. 3: Relicario de San Fermín. Primera mitad del siglo XVI (Catedral de Pamplona). (Contiene reliquia donada en 1386 por Carlos III).

En 1624, las Cortes privativas declararon por único Patrón a San Francisco Javier, circunstancia que motivó disensiones y pleitos eclesiásticos en los que la Ciudad se opuso tenazmente a la variación. La solución fue conciliadora: en 1657 el Papa Alejandro VII dispuso que ambos santos se veneraran igualmente como Copatronos de Navarra. Convendría recordar que en 1725 el Papa concedió el rezo del Patrono de Navarra con rito doble para toda España. Y que en 1746 Benedicto XIV elevó a rito doble para la Ciudad, Diócesis y Reino de Navarra el oficio y misa de la conmemoración del Martirio de San Fermín, del 25 de septiembre.

En el transcurso del tiempo, el culto a San Fermín ha ido tomando cuerpo a medida que llegaban reliquias procedentes de su sepulcro. La primera de que se tiene noticia, un fragmento de la cabeza del mártir, la obtuvo en 1186 el obispo de Pamplona, don Pedro de Paris, del prelado de Amiens, Teobaldo de Heilly. Aquel mismo año don Pedro, también llamado, por su origen, “de Artajona”, estableció la celebración litúrgica del Santo, dándole carácter de primera clase, equiparable en solemnidad a la que solía usarse en la fiesta de los Santos Apóstoles. La seo pamplonesa conserva esta reliquia dentro de un busto guarnecido de plata, datado en 1527 y transformado en el siglo XVIII (Fig. nº 2).

En 1386 el rey Carlos II de Evreux aportó una reliquia, quizá con la intención de calmar ánimos, caldeados tras las ejecuciones de Miluce. Pertenece al tesoro de la catedral, tiene forma de copón esferoide, trabajado en labor de moresco, datable en la primera mitad del siglo XVI. Una inscripción al pie, en latín, da cuenta de su contenido: reliquias de la cabeza de San Fermín (Fig. nº 3).

Se ha aludido al Concilio de Trento en su doctrina intensificadora del culto a los Santos y a la veneración de sus restos. Durante el siglo XVI, cuando menos en tres ocasiones significados navarros obtuvieron reliquias del Patrono, procedentes de Amiens, que ahora se encuentran dentro de la imagen que preside la capilla de su advocación, situada en la pamplonesa iglesia parroquial de San Lorenzo. Se trata de una talla en madera, obra probable, por su estilo, de fines del XV, aunque guarnecida en 1687 por capa pluvial de plata, encargada por el Ayuntamiento, que pagó por ella 1.936 reales. Es un auténtico relicario, pues en el óvalo del pecho, batido por el orfebre Hernando de Oñate, se conservan las reliquias de las que se hará inmediata mención. Descansa sobre una peana de plata, diseñada por el platero zaragozano Carlos Casanova, que Antonio Ripando ejecutó y terminó para 1736 (31.481 reales de hechuras); a la que en 1787 se añadieron

CICLOS Y CONFERENCIAS

los ángeles angulares, en bronce dorado a fuego (Fig. N° 4).

En 1572 se colocó en la imagen la reliquia que había obtenido años antes (1569) Francisco de Álava, embajador de Felipe II en la Corte de París, que actuó a instancias de su prima Beatriz de Beaumont y de Navarra, significada dama vinculada a la fundación del Carmelo femenino de Soria y Pamplona. La otorgó el Cardenal Antoine de Créquy, a la sazón obispo de Amiens. El *Regimiento* hizo abrir de nuevo el relicario en 1595, para colocar la reliquia que había pertenecido a D. Martín Azpilicueta, donada en 1522 al *Doctor Navarro* por el entonces obispo ambiense. Y en 1638, en concreto el 26 de julio, nueva apertura de la imagen para acoger la reliquia donada por la parroquia de Olagüe. Se trataba de la mitad de la que consiguiera en 1597 el hijo de aquel pueblo, Martín de Olagüe, cuando, como capitán al mando de su compañía, protegió la catedral de Amiens de posibles desmanes, con ocasión de la conquista temporal de la capital picarda por parte del ejército del Rey Prudente: fue dádiva agradecida del obispo Geoffroy de La Marthonie, traída a Olagüe por el sargento mayor Juanetín de Casanova, pamplonés de nacimiento (Fig. n° 5).



Fig. 4: Imagen relicario de San Fermín (Capilla de San Fermín. Pamplona).

El domingo 16 de marzo de 1941 se recibió en Pamplona con todo júbilo y solemnidad la última reliquia de San Fermín, donada a la diócesis iruñense por el obispo de Amiens, monseñor Lucien Martin; la arqueta relicario, de plata dorada con disposición de templo gótico, que se conserva en la catedral, contiene un fragmento significativo, aproximadamente la mitad de un fémur derecho.

Aparte de las reliquias contenidas en la efigie de San Fermín, la Capilla del Patrono cuenta con un relicario con forma de ostensorio, para veneración por los fieles, y una teca con apertura en forma de libro, para visita domiciliaria a enfermos (1826). Asimismo conservan relicarios del mártir la Comunidad de Carmelitas Descalzas, de la plaza de San José; la basílica de San Fermín de Aldapa; y el oratorio de la Casa Consistorial (1826).

CICLOS Y CONFERENCIAS



Fig. 5: Imagen de San Fermín, detalle del relicario. Hernando de Oñate. 1572 (Capilla de San Fermín. Pamplona).

Reliquia donada por Pamplona a Flaçà

Flaçà es una población de Gerona, situada en el *Gironès*, al sur del Bajo Ampurdán, cercana a la capital, junto al río Ter. Actualmente supera en poco el millar de habitantes (1.065 h. en 2012). San Fermín está presente en su toponimia y devoción, pues existe un *camí* (camino), una fuente y la ermita llamados de *Sant Fermí*. El pequeño templo se construyó en la segunda mitad del siglo XVI, según acredita la fecha de 1579 situada en el dintel de su entrada. Contó con una reliquia de San Fermín, donada por Pamplona y venerada durante siglo y medio, de 1678 hasta 1827, fecha de su desaparición por robo. Esta es su pequeña historia.

En 1678 el religioso franciscano Fr. Pedro Pablo Pomeras, a la sazón vicario del convento de Gerona, acababa de regresar de Tierra Santa. A instancia del prócer local don Juan Batlle, recibió, como él mismo detalla en crónica escrita, el encargo por parte del clero y de la villa de Flaçà “*como fue aver de ir en la ciudad de Pamplona, Cabessa del Reyno de Navarra, distante de aquí sien leguas, a buscar la reliquia del obispo Glorioso y mártir San Fermin, hijo de dicha ciudad de Pamplona y de todo el Reyno de Navarra...*”

El 14 de septiembre de 1678 el P. Pomeras recibió los papeles y despachos como *promissor*, de manos de los jurados, obreros y cura rector de Flaçà, así como del obispo de Gerona, D. Fray Alonso Balmaseda y Osorio, agustino, en presencia del mencionado D. Juan Batlle de Flaçà, benefactor que costeó los gastos del viejo y actos de recibimiento de la reliquia, en cantidad no inferior a *sien doblones*.

El mismo 14 de septiembre partió el P. Pomeras de Gerona para llegar a Pamplona doce días más tarde, el 26. Dejó constancia por escrito de su itinerario, las paradas y las distancias entre ellas, que no sobrepasaron las diez leguas por jornada. Interesa destacar que durante las primeras etapas se hizo con cartas de recomendación útiles a su propósito: En *Aulot* (Olot) consiguió el favor de D. Francisco de Velasco, Maestre de Campo General en el Principado de Cataluña, hermano del Conde de Fuensalida, D. Antonio de Velasco y Ayala, a la sazón Virrey y Capitán General de Navarra. Y el día 15, en Ripoll, consiguió los avales de los pamploneses D. Diego de Mirafuentes, Maestre de Campo del Tercio

CICLOS Y CONFERENCIAS

de Toledo, y de D. Pedro de Saravia y Mendoza, éste último, autor de una importante donación a la sacristía de la catedral de Pamplona en 1682, según J. Goñi Gaztambide .

Tras pasar por Berga, Agramunt, Balaguer, Barbastro, Huesca, Quel, Lumbier..., el 26 de septiembre, *-día que se celebrava la fiesta y officio en la ciudad de Pomplona del glorioso obispo y martir San Fermin (?)-*, dice el P. Pomeraz de él y sus acompañantes que por la mañana entraron en Pamplona. Al día siguiente, 27, fueron a presentar sus despachos y a ofrecer sus respetos al Virrey. Se señaló el 29 de septiembre, festividad de San Miguel, para la entrega y recepción de la reliquia. Entre tanto la Ciudad y el clero interpusieron pleito eclesiástico al que respondió el

Vicario General de la Diócesis y el Cabildo catedralicio con un mandato por el que se prohibía la entrega de reliquia alguna bajo pena de excomunión mayor *latae sententiae* y multa de dos mil florines de oro aplicaderos a cosas de la Iglesia.

Estuvieron en confusión durante quince días. Entretanto con el favor del Virrey y del Obispo de Pamplona, el franciscano D. Francisco Roig o Roche, ausente por visita pastoral, se arregló el asunto y se convino el 15 de octubre, festividad de Santa Teresa, por la tarde para la extracción de la reliquia, según el relato siguiente del propio P. Pomeraz:

“Fuimos alla en forma de Siudad y asistencia de todo el clero; y todos en la iglesia parroquial de St. Lorenço adonde estan colocados los relicarios del glorioso obispo y martir Sant Fermin. Entramos en la Iglesia, serramos las puertas por el tumulto del pueblo, por no levantarse un motin o ruido por no venir bien la plebe en que se quitase la reliquia del glorioso Santo. Me hicieron revestir con todos los hornamentos, asta capa pluvial, encendiendo muchas antorjas; y luego me hisieron bajar el Santo del altar de su capilla, que es medio cuerpo. Y puesto en el altar mayor de dicho San Lorenço, se abrio aquel Santo Relicario que se abre por una esquina de dicho Santo Cuerpo, y esta con tres llaves: la una la tiene la Inlustre Siudad; la otra, la obrería de la Iglesia de dicho San Lorenzo; la otra, el cura de la Iglesia. Y estando en esto, estuvimos con mucha confusion por averse perdido la memoria quien tenia la una llave por aver ochenta años que no se avia abierto aquel relicario. Abrieron y se limpio el relicario por estar en este tiempo muy susio. Saque yo mesmo las Santas reliquias de su lugar y se me entregaron de tres



Fig. 6: Imagen relicario de San Fermin. Portezuela posterior (Capilla de San Fermin. Pamplona).

CICLOS Y CONFERENCIAS



Fig. 7: Ermita de San Fermín en Flaça.

partes que ay, no la más grande ni la más pequeña (sino la mediana); puso-se en un relicario de plata que mando hazer la Ilustre y noble Siudad de Pamplona, para que viniera con desencia, y se me entrego con grandissima autoridad y devocion; y con los despachos que se me entregaron, todo junto. Este fue del Señor Vicario General, Dn. Antonio Olivarri (en realidad, Ceferino de Ulibarri), y tomándole el me la dio a mi mismo adorar; y puestos todos los circundantes de rodillas, la di adorar a todos; y en todo esto di las gracias a todos aquellos señores de mi parte y de la noble villa de Flaça y nos fuimos”.(Fig. nº 6).

Entre el 16 y el 28 de octubre de 1678 la piadosa comitiva viajó desde Pamplona a Gerona, pasando por Lérida. En el convento franciscano de Gerona se detuvo unos días el P. Pomeras. Allí esperaba D. Juan Batlle. El inicio de las fiestas de recepción de la reliquia de San Fermín aconteció el 10 de diciembre, sábado por la tarde, con asistencia de 24 curas, doce religiosos franciscanos y 24 caballeros. En el pueblo de Mollet (actual Sant Joan de Mollet) una procesión local se sumó al paso de la comitiva hasta llegar a Flaça, donde, al aire libre, había un altar efímero muy adornado: aquí se exhibió la reliquia, se leyeron los despachos y, unidas las gentes de Mollet con las de la villa, “*fuimos a la iglesia de Flaça bajo de palio; llevaronlo los cavalleros nobles con 24 antorjas, con otras muchas luzes con 24 capas pluviales, yendo yo bajo del palio, como promissor con la Santa reliquia, con mucha musica. Y entrando a la iglesia se cantaron completas con mucha magestad y solemnidad. En acabando las completas diose adorar la sta. Reliquia a todo el pueblo que fue mucho de toda la comarca; en acabando dieron las aves Marias, tañeronse las campanas de todos los pueblos de la comarca y de la villa, dando gracias a Dios por tan gran beneficio, en darles tan gran Santo por patron; a mas de eso con muchos tiros, coetes y luminarias.* Finalizaron las fiestas de Flaça con misa solemne y predicación en la mañana del domingo, día 11, y misa de acción de gracias, en la del lunes 12 (Fig. nº 7).

CICLOS Y CONFERENCIAS

Festividades litúrgicas

En la actualidad, las festividades de San Fermín que se celebran son tres: siete de julio; veinticinco de septiembre, conmemoración del martirio; y un domingo variable de enero (el 13 de enero, si es domingo; o el domingo inmediato siguiente, si no lo es), la función de las *Reliquias*.

7 de julio

Hasta fines del siglo XVI los pamploneses honraban a San Fermín en los inseguros días de otoño, el 10 de octubre, para mayor exactitud. Era la conmemoración litúrgica de la entrada del Santo Obispo en su sede de Amiens. Sorprende la elección de este acontecimiento, sucedido en la Galia, para venerar al ilustre Patrón navarro, que se explica por el componente humano de procedencia franca, que pobló a finales del siglo XI el pamplonés Burgo de San Cernin, con exclusión de gentes de otro origen. En 1590 los regidores pamplones solicitaron del obispo D. Bernarso de Rojas, el traslado de la celebración al mes de julio, época en que el tiempo es bonancible y coincidente además con el periodo de la feria franca establecida por Carlos II en 1381. Desde 1591 la solemnidad se viene conmemorando el 7 de julio. Desde antiguo contó esta festividad con una función de Vísperas, que ya en los tiempos medievales se celebraba en la desaparecida capilla gótica de San Lorenzo, en la tarde anterior al día principal (9 de octubre y, más tarde, 6 de julio). Acudía el Regimiento con toda solemnidad, acompañado de pueblo y ciudadanos principales en cortejo que, a partir de 1915, daría paso al Riau-riau. Durante dos siglos, el 6 de julio fue día de “vigilia penitencial”, en cumplimiento del voto que la Ciudad formuló en la Capilla de su patronato en 17 de octubre de 1599, con motivo de la virulenta epidemia de cólera que atacaba Pamplona. Hasta la conmutación de este voto, a finales del siglo XVIII, se recordaba a los vecinos, mediante pregón, la obligación de abstinencia de carne.

La Procesión del siete julio pertenece a la clase denominada “estacional”. Partiendo de un templo importante, en este caso la Catedral, se acude a la Capilla para tomar la imagen, que además es relicario del mártir, para hacer “estación procesional” con misa, terminada la cual se retorna a la Seo. Propiamente, la procesión se inicia y finaliza en la Catedral, aunque haya quien interprete el regreso como mero acompañamiento de cortejía o etiqueta por parte del Ayuntamiento hacia el Cabildo. El itinerario secular permite recorrer los tres viejos núcleos de la Pamplona clásica: el Burgo, la Población y, mínimamente, la Navarrería. Las procesiones ocasionales con la efigie de San Fermín fueron frecuentes en otro tiempo, motivadas por rogativas, impetrando la petición de lluvias (*ad petendam pluviam*) o el cese de temporales (*ad repelendas tempestates*).

El origen de la Octava se tiñe de duelo. Cuando en julio de 1689 es inminente la celebración de San Fermín, Pamplona, como toda la Monarquía hispánica, está de luto

CICLOS Y CONFERENCIAS

oficial por el fallecimiento en febrero anterior de María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II el *Hechizado*. Pareció al Ayuntamiento que el obligado ahorro de gastos en toros, fuegos y danzas bien pudiera aplicarse en aumentar las demostraciones de culto, limitadas entonces a la misa y procesión. Así que, el cinco de julio, determinó incorporar a la liturgia una Octava, con misa cantada diaria y “*sermón el primero y último día, concurrendo en ambos la Ciudad, como lo hace en la festividad de la Concepción*”. A la vez que encarece a corporaciones posteriores el mantenimiento de la novedad. Actualmente la octava se limita a la misa del día 14, con asistencia de la Corporación.

Martirio de San Fermín (25 de septiembre)

El 25 de septiembre se celebra en Pamplona el Martirio de San Fermín, el auténtico “*dies natalis*”, que según la liturgia sería la festividad más importante. Tiene dos escenarios: la basílica de Aldapa, dentro de las fiestas de “San Fermín Chiquito”, con típica procesión por algunas calles de la Navarrería. Y la celebración en San Lorenzo, que no ofrece el boato de otros tiempos, cuando se cantaban Vísperas el 24 y acudía el Ayuntamiento el 25, porque en 1836 interrumpieron los ediles la costumbre (aunque en la actualidad sigan asistiendos algunos corporativos a título particular). Pero es el clero de aquella parroquia y la Corte de San Fermín, institución fundada en 1885 para promover el culto y devoción al Santo, quienes organizan la fiesta y la novena que le precede.

Función de las Reliquias.

En 1656, en trance de ser declarados Copatronos de Navarra San Fermín y San Francisco Javier, las Cortes de este Reino y el Ayuntamiento de su Capital acordaron rendir cultos especiales al Patrono promovido por la otra parte. Como el hallazgo del cuerpo de San Fermín ocurrió en las afueras de Amiens el 13 enero 615, el Reino se comprometió a acudir anualmente en esa fecha a su Capilla en San Lorenzo, en ese día si fuese domingo, o en el otro supuesto, el domingo inmediato siguiente. Hasta 1836 las Cortes, cuando estaban reunidas en Pamplona, o la Diputación, en periodo de interregno, acudían el día señalado para la solemnidad, de igual modo a como lo hacían en la tarde anterior, para asistir a vísperas. Actualmente, esta función de las Reliquias viene siendo organizada por el clero parroquial de San Lorenzo y por la Corte de San Fermín.

(Para aspectos concernientes al protocolo y ceremonial histórico referido a San Fermín puede verse: <<http://www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/conferencias/catedralpamplona/ceremonial/default.html>>)

Mikel Okiñena, *Sin título*, 2008.



CICLOS Y CONFERENCIAS

Ciclo de conferencias:

“En torno a la exposición *Estrellas y lises del Barroco estellés*”

Organizan: Cátedra de Patrimonio y Arte navarro y Museo Gustavo de Maeztu

Colabora: Fundación Diario de Navarra

Lugar: Casa de Cultura Fray Diego (Estella)



En torno a la exposición **Estrellas y lises** del Barroco estellés



CICLOS Y CONFERENCIAS

Miércoles, 21 de agosto de 2013

Arte, promotores y artistas: Estella en el siglo XVIII

Dña. Pilar Andueza Unanua

Cátedra de Patrimonio y Arte navarro



El entramado urbanístico de la ciudad de Estella, así como algunas de sus construcciones más relevantes, ponen de manifiesto su origen medieval y su desarrollo histórico ligado al Camino de Santiago. Sin embargo, sobre esa base de naturaleza románica y gótica, se asentaron posteriormente otros estilos artísticos, destacando especialmente el barroco, cuyas huellas se muestran hoy bien visibles y patentes.

Si el siglo XVII acentuó el carácter monástico y conventual de la ciudad del Ega, merced a los nuevos cenobios levantados por las clarisas y benedictinas en Los Llanos, el Siglo de las Luces resultó determinante para la configuración definitiva de su urbanismo y fue testigo de la construcción de señalados edificios tanto religiosos como civiles, mientras todas sus iglesias se nutrían con ricos ajuares litúrgicos y destacados retablos. En este proceso transformador influyeron diversos factores como el desarrollo demográfico, el florecimiento económico de la ciudad, la presencia de un potente foco artístico, las profundas convicciones religiosas de sus pobladores, así como, más puntualmente, la llegada de dinero o piezas de arte desde América.

Dentro del ámbito religioso Estella se enriqueció en el arranque del siglo XVIII con la construcción del convento de concepcionistas recoletas bajo el patronato de Paula María de Aguirre y Beroiz. Siguiendo los modelos del convento concepcionista de Ágreda, se levantó a partir de 1688 en las afueras del núcleo urbano con trazas del prestigioso maestro de obras de origen francés Juan Raón. Problemas económicos dilataron la finalización del edificio cuya iglesia se consagró solemnemente en 1731. El templo de cruz latina presenta una magnífica fachada de cuño vigolesco propio del arte postridentino, presidida por la Inmaculada Concepción.

Las devociones religiosas de la época llevaron también a los estellese a la reforma de las capillas de sus santos patronos, fenómeno, por otra parte, muy habitual en el ámbito hispano de aquellos momentos. Así se comprueba en la ampliación de la basílica de Nuestra Señora de Rocamador (1691) o en la desaparecida basílica barroca de Nuestra Señora del Puy, destacando la extraordinaria reforma de la capilla de San Andrés en la parroquia de San Pedro de la Rúa. En 1699 Miguel Iturmendi reedificaba la media naranja que fue profusamente decorada por Vicente López Frías, el maestro escultor más importante del foco estellés por aquellas fechas. La capilla se cerró con una magnífica reja realizada en 1706 por uno de los herreros más impor-

CICLOS Y CONFERENCIAS



Convento de
Concepcionistas
Recoletas.

tantes del norte peninsular, el guipuzcoano Antonio de Elorza, y quedó presidida por un retablo rococó para alojar las reliquias del santo titular, robadas en 1979, que, junto con las credencias, nos muestran la delicadeza y finura propias del rococó.

Las obras dieciochescas también afectaron a las parroquias que, aunque de origen medieval, fueron objeto de algunas reformas. Sirvan como ejemplo el recrecimiento de muros y la construcción de la torre de ladrillo en 1718 en la parroquia de San Miguel o las portadas de Santa María Jus del Castillo y San Pedro de Lizarra. Más significativo resulta el ajuar litúrgico y el mobiliario con el que las iglesias estellesas fueron dotadas en el Setecientos. Debemos mencionar el monumental retablo barroco que preside la parroquia de San Miguel, tallado a partir de 1734 con trazas de Juan Ángel Nagusia, figura relevante de la retablística navarra de las décadas treinta y cuarenta. Por su parte la parroquia de San Juan acogió los retablos churriguerescos de Santiago y Santo Tomás, que salieron de las gubias de Lucas de Mena en los primeros años de la centuria. Más avanzados, en 1765, Miguel de Garnica, realizó la mazonería

CICLOS Y CONFERENCIAS

rococó de los retablos gemelos dedicados a San José y a la Virgen de las Antorchas, sufragados por un anónimo devoto, mientras las imágenes fueron encargados a Lucas de Mena y Martínez, que plasmó la elegancia aprendida en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde estuvo matriculado.

Capítulo sobresaliente dentro del panorama artístico estellés es el arte de la platería, presente en parroquias y conventos. Hasta nuestros días ha llegado un nutrido y rico conjunto de obras dieciochescas, con varias tipologías, incluyendo bandejas o azafates correspondientes del ámbito civil. Proceden de talleres estellesses, donde destacaron los plateros José y Manuel Ventura, pero también hay piezas de otros centros plateros peninsulares como Zaragoza o Córdoba, según nos informan sus punzones, e incluso americanos, como el cáliz de las concepcionistas y un copón de las clarisas procedentes de la Ciudad de México que a mediados de la centuria remitió Miguel Francisco Gambarte. La basílica del Puy cuenta con unas preciosas vinajeras con su bandeja de origen peruano. Para el adorno de la imagen mariana cabe destacar asimismo, aunque de origen nacional, un rostrillo barroco decorado con hojarasca y piedras semipreciosas y un halo rococó compuesto por nubes, querubines, rocallas, la imagen del Padre Eterno y una elegante orla de rayos rematados en estrellas.

Aunque el siglo XVIII no modificó notablemente el urbanismo estellés de origen medieval, dejó una impronta sustancial que todavía puede verse en su arquitectura doméstica y especialmente en su arquitectura señorial. Siguiendo la tónica propia de la Zona Media de Navarra, esta arquitectura recibió tanto influencias del norte de Navarra, de



Capilla de San Andrés.
Parroquia de San Pedro
de la Rúa.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Retablo de la Virgen de las Antorchas. Detalle. Miguel de Garnica, 1765. Parroquia de San Juan.

donde llegó el uso de la piedra, como de la Ribera, de donde se tomó el empleo del ladrillo. Por ello lo más habitual fueron las edificaciones con la planta baja erigida en sillar, mientras sus tres, cuatro e incluso cinco alturas emplean el ladrillo. Pero entre todas ellas destacan las grandes mansiones que fueron levantadas por familias acaudaladas, tanto por el uso de elementos de la arquitectura culta como por su ubicación en el trazado urbanístico y ceremonial de la ciudad, ya que se sitúan en los espacios urbanos más significativos de la ciudad: la plaza de los Fueros y la calle Mayor.

La plaza de los Fueros se configuró definitivamente en el siglo XVIII, dotándose de un aspecto plenamente barroco, hoy muy diluido por haberse perdido incomprensiblemente buena parte de sus edificaciones. No obstante, todavía quedan dos majestuosos bloques (nº 4 y 25) que nos hablan de la monumentalidad y magnificencia que alcanzó tiempo atrás este espacio festivo y comercial, centro neurálgico de la vida cotidiana estellesa, cuyas funciones eran similares a las plazas mayores. Aunque la plaza no respondía a un plan previo, de donde se deriva su irregularidad, y no presentaba fachadas uniformes, como ocurre, por ejemplo en Tudela, estaba dotada de los típicos soportales y largas balconadas que se convertían en auténticas tribu-

CICLOS Y CONFERENCIAS

nas para participar de los festejos que allí se celebraban, especialmente las corridas de toros. Elemento característico procedente de la Ribera del Ebro fue también una galería de arquillos con que se coronaban algunas de las fachadas.

Por su parte la calle Mayor acoge dos magníficos ejemplares de arquitectura señorial. Uno, que se corresponde con el nº 41, fue levantado por Juan Antonio Munárriz en 1761 con los caudales que trajo de América, ofreciendo una extraordinaria y escenográfica fachada barroca, mientras el segundo, abierto también a la calle Gaiteros y plaza de San Francisco, está ligado a la figura de Manuel Modet. Fue este hombre de negocios de origen francés persona relevante en la vida estellesa. Abrió una fábrica de tejidos en la ciudad y fundó junto al bayonés Juan Faurie la compañía Faurie y Cía, dedicada a la distribución de los géneros textiles por él producidos y de otros productos de origen diverso, cuyo campo de acción se extendió

por todo Europa. De mentalidad claramente ilustrada, optó para su casa por un diseño mucho más depurado que el edificio de los Munárriz, cuya única concesión a la decoración se centró en los balcones, que siguen modelos de rejería francesa, y en el escudo de armas que colocó en 1780 por lo que fue denunciado. Los tribunales navarros no reconocieron su nobleza hasta dos años después.

En la misma calle debemos mencionar la extraordinaria escalera imperial cubierta por una cúpula que articula el interior del la casa de los Ruiz de Alda, adecuándose así al gusto por la teatralidad propia del barroco, así como por el protocolo, las reglas de cortesía y de etiqueta del siglo XVIII.



Casa de los Modet.

CICLOS Y CONFERENCIAS

En el ámbito de la arquitectura civil debemos también referirnos a la antigua Casa consistorial. Situada en la plaza de San Martín y por tanto en un emplazamiento nacido a finales del siglo XI, el edificio fue construido a partir de 1693, si bien no se reconoció y tasó la obra hasta 1706. No obstante, estas obras debieron de corresponderse al interior del inmueble, pues la fachada pétreo de tres cuerpos articulada por pilastras y columnas corintias, ofrece una portada y sendos balcones enmarcados por gruesos bocelones mixtilíneos que nos obligan a retrasar su construcción varias décadas. El frontispicio se completa con una galería de arquillos de remate, un alero tallado y sendos escudos de la ciudad timbrados por corona, con mascarón inferior y orlados por niños desnudos.

No podemos finalizar este recorrido por el barroco estellés sin hacer una mención al interior de las viviendas, es decir, al espacio doméstico. Aunque no existen estudios al respecto, conocemos los bienes que poseyeron los duques de Granada de Ega (Antonio Idiáquez y M^a Isabel Aznárez de Garro) en su casa estellesa (actual Museo Gustavo de Maeztu) a mediados del siglo XVIII. Muy extensa fue su colección de piezas de plata destinada al servicio de la mesa, del tocador, del escritorio e iluminación, así como la decoración textil con que se adornaba la casa a través fundamentalmente de cortinajes, colgaduras de camas y tapicerías con temas como la Historia de Salomón, el Incendio de Troya, la Caza de Carlos V, estaciones del año o heráldica. La casa contó con abundantes muebles de tipologías todavía ancladas en el siglo XVII como contadores, escritorios o escaparates, si bien las novedades dieciochescas venían de la mano de espejos, cornucopias y algunas piezas acharoladas. Numerosos eran los cuadros y láminas, todos ellos de temática religiosa, merced a las profundas convicciones religiosas del duque, destacando un enconchado de San Francisco Javier de origen novohispano. De las Indias procedían también objetos exóticos y de otras latitudes piezas como un Crucificado de marfil o dos Niños Jesús de origen napolitano. Finalmente la casa contaba con una galería de retratos, tanto de antepasados como de miembros de la familia real, mostrando así, como hacía el Ayuntamiento con su propia galería, su fidelidad a la corona.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Jueves, 22 de agosto de 2013

Retratos reales en Navarra durante el Siglo de las Luces

D. Ricardo Fernández Gracia

Cátedra de Patrimonio y Arte navarro



Las imágenes de los reyes durante aquella centuria fueron mucho más frecuentes de lo que nos imaginamos. Baste pensar en las proclamaciones que se hacían en numerosas villas y ciudades, en donde nunca faltaba el retrato real bajo el preceptivo dosel. Además, muchos nobles tenían en sus casas las representaciones de los monarcas reinantes, *a fortiori* si habían alcanzado algún tipo de honor o recompensa por parte de los Borbones. Al respecto hay que recordar algunas carreras de militares y en el mundo de la administración de numerosas familias de lo que Julio Caro Baroja denominó como *La hora navarra del XVIII*. Los inventarios protocolizados ante notarios de varias localidades de numerosos mayorazgos y casas nobles hablan por sí solos de aquella realidad.

Amén de las pinturas conservadas en instituciones oficiales, hay que mencionar el repertorio de grabados con los retratos de los reyes privativos de Navarra que se estamparon para aparecer en la edición destruida de los *Anales de Navarra*, que conocemos gracias a una solo ejemplar de la serie grabada. La iniciativa de la edición con ilustraciones de los retratos reales fue de un editor y hombre culto de la Pamplona del siglo XVIII: el impresor Miguel Antonio Domech, en 1756-1757, imitando a los grandes libros de *Iconografía*, que recogían desde el Renacimiento lujosos libros de retratos de casas reinantes y hombres célebres por su virtud y sabiduría.



Retrato de Carlos III de Navarra. José Lamarca. Edición destruida de los Anales del Reino de Navarra, 1757.

CICLOS Y CONFERENCIAS

La galería de la Diputación del Reino

El deseo de poseer unas pinturas dignas de los monarcas reinantes data de 1749, en que la Diputación del Reino determinó el que se hiciesen los retratos de los reyes de medio cuerpo para la Sala Preciosa. Al año siguiente, se hizo el encargo al pintor Pedro de Rada para que realizase los retratos de Fernando VI de Castilla y II de Navarra y su mujer Bárbara de Braganza.

Al poco tiempo, en 1760, bajo el reinado de Carlos III, la misma corporación determinó realizar un encargo más importante a la Corte de Madrid. En este caso, se requirió la realización de los retratos de Felipe V, Luis I y Carlos III, con sus respectivas esposas. Los deseos de las autoridades navarras se centraban en que los realizase el “*pintor más diestro de la Corte*”. En escaso tiempo transcurrido entre el primer encargo y el segundo, apenas diez años, se estaban operando en la ciudad de Pamplona y también en la Corte madrileña, en donde mejor arte se consumía, importantes cambios. El agente en Madrid comunicaba que había encontrado a “*sujeto de toda satisfacción y vistas las medidas y expresión que llevo referida por uno de los pintores más afamados que llama*



Retrato de Felipe VII de Navarra y V de Castilla. Posible obra de Domenico Maria Sani. Galería de retratos de la Diputación del Reino.

man el Romano, después de largas conferencias y debates, no quiere por dichos seis retratos menos de ciento y cincuenta doblones, respondiendo que de su mano no salen mamarachos. Por cuya razón no me he determinado a que los ponga en ejecución hasta que haciéndolo Vuestra Merced presente a la Ilustrísima Diputación, resuelva lo que debo hacer en este caso”.

CICLOS Y CONFERENCIAS

La identificación del afamado pintor, residente en Madrid, resulta un poco complicada. En principio, podríamos pensar en Antonio González Velázquez que estuvo en la Ciudad Eterna desde 1747, gracias a la primera pensión que le otorgó la Real Academia de San Fernando, hasta 1752 en que fue llamado por don José de Carvajal y Lancaster para trabajar en el Palacio Real de Madrid. Sin embargo, quizás sea más posible que los retratos los ejecutase un maestro italiano, de formación romana que por aquellos años gozaba de un gran predicamento en la Corte madrileña. Nos referimos a Domenico María Sani, natural de Cesena, pero educado en Roma donde completó su formación con Andrea Procaccini, destacando como hábil dibujante y por la ejecución de varios retratos para la ilustración de las *Vite de pittori scultori e architetti* de Nicola Pío. En España fue nombrado pintor del rey y profesor de dibujo del príncipe, futuro Fernando VI, ganando la confianza de Isabel de Farnesio, que le protegió, llegando a ser pintor de cámara. En los retratos que se han conservado de su mano se aprecia la influencia de Procaccini y Ranc.



Ayuntamientos y otras instituciones

Hay que distinguir entre dos grandes grupos. Los realizados por un par de pintores activos en la Navarra del siglo XVIII, Pedro Antonio de Rada y Diego Díaz del Valle, y los que se importaron desde la Corte, de una calidad mucho mayor. Entre los primeros destacan en el Ayuntamiento de Estella tres retratos obra de Pedro Antonio de Rada, establecido en Pamplona. El de Bárbara de Braganza, en 1746, sigue el modelo de Jean Ranc de 1729 del Museo del Prado, el de Carlos III de 1759, con modelo de Giovanni Maria delle

Retrato de Isabel de Farnesio. Posible obra de Domenico María Sani. Galería de retratos de la Diputación del Reino.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Retrato de Carlos IV.
Diego Díaz del Valle, 1797.
Casa consistorial de
Pamplona.

Piane, il Molinaretto, y el de M^a Amelia de Sajonia, también de 1759, siguiendo al pintor Giuseppe Bonito.

A Diego Díaz del Valle se deben algunas galerías de retratos de mediana calidad, como la de los reyes de Navarra ejecutada para el ayuntamiento de Pamplona (1797), retratos regios aislados para el regimiento de Tudela, como el retrato de Carlos III firmado en 1797, y siete lienzos en la sacristía nueva de la catedral de Tudela (1783), en los que se representó a diversos benefactores, reyes, religiosos e intelectuales, que con sus acciones colaboraron a un sueño secular de la ciudad: la elevación de la colegiata al rango de catedral con la creación del obispado de Tudela. Allí encontramos a Campomanes, la mejor pintura de la galería, firmada por Alejandro Carnicero, a cinco reyes, dos pri-

vativos de Navarra y tres de España: Alfonso el Batallador, liberador de la ciudad del yugo musulmán, Sancho el Fuerte, considerado como el mecenas de la fábrica material del templo y Felipe II, Felipe V y Carlos III, por sus gestiones para conseguir la dignidad catedralicia para aquella iglesia.

Entre las obras importadas, destaca también el conjunto del Ayuntamiento de Estella, entre los que figuran los de Felipe V e Isabel de Farnesio –este último atribuido a Miguel Jacinto Meléndez-, Carlos IV, obra de Antonio Martínez de Espinosa (1789) que sigue modelos de Francisco Folch de Cardona, pintor de cámara de Carlos IV y Ginés Andrés de Aguirre, director de Pintura de San Fernando e incluso del primer Goya, y el de M^a Luisa de Parma del mismo Martínez de Espinosa, bastante próximo al retrato de la reina ejecutado por el mencionado Francisco Folch de Cardona.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Retrato de Carlos VI de Navarra. Anónimo. Ayuntamiento de Pamplona.



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

G de Maeztu
MUSEO MUSEOA

CICLO DE CONFERENCIAS EN TORNO A LA EXPOSICIÓN
ESTRELLAS Y LISES DEL BARROCO ESTELLÉS
GALERÍA DE RETRATOS REALES DEL SIGLO XVIII DEL
AYUNTAMIENTO DE ESTELLA-LIZARRA
21, 22 y 23 de agosto de 2013
Lugar: Casa de Cultura Fray Diego (Estella)

Miércoles, 21 de agosto de 2013

20h. **Presentación del ciclo de conferencias**

Dña. Begoña Ganuza Bernaola. Alcaldesa de Estella-Lizarra
Dña. Camino Paredes Giraldo. Directora del Museo Gustavo de Maeztu

20.15h. **Arte, promotores y artistas: Estella en el siglo XVIII**

Dña. Pilar Andueza Unanua
Cátedra de Patrimonio y Arte navarro

Jueves, 22 de agosto de 2013

20h. **Retratos reales en Navarra durante el Siglo de las Luces**

D. Ricardo Fernández Gracia
Cátedra de Patrimonio y Arte navarro

Viernes, 23 de agosto de 2013

20h. **La galería de Reyes de Navarra del Ayuntamiento de Estella durante el siglo XVIII**

D. José Manuel de la Mano
Historiador del arte

Información e inscripciones:

Número de plazas disponibles: 75

Periodo de inscripción: del 12 al 16 de agosto. De 9.30 a 13 horas

La inscripción puede formalizarse de las siguientes maneras:

- Personalmente en el museo Gustavo de Maeztu. C/ San Nicolás 1,
Estella-Lizarra

- Por teléfono: 948 546 037

- Por correo electrónico: museogmaeztu@estella-lizarra.com

Al finalizar el curso, los participantes que lo deseen recibirán un certificado de asistencia

PATROCINAN Y ORGANIZAN:

COLABORA:



Gobierno
de Navarra



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

G de Maeztu
MUSEO MUSEOA



Fundación
Eusebio de Navarra

DIARIO DE NAVARRA

CICLOS Y CONFERENCIAS

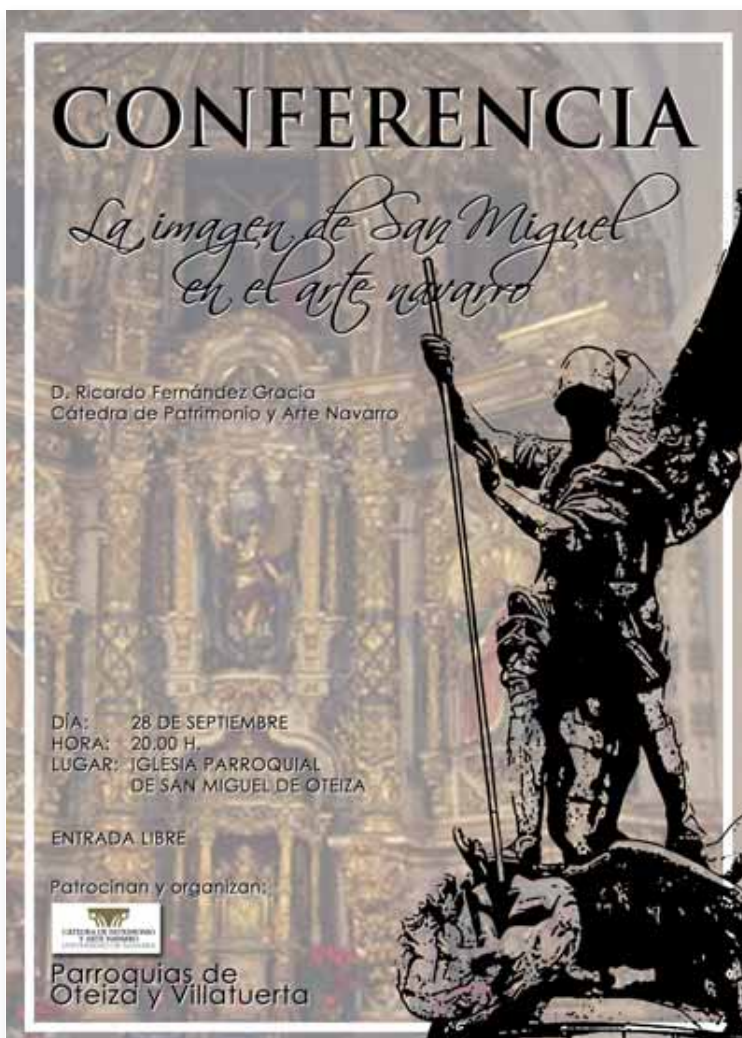
Conferencia:

“La imagen de San Miguel en el arte navarro”

Organizan: Cátedra de Patrimonio y Arte navarro
y Parroquias de Oteiza de la Solana y Villatuerta

Colabora: Fundación Diario de Navarra

Lugar: Iglesia parroquial de San Miguel de Oteiza



CONFERENCIA


La imagen de San Miguel en el arte navarro

D. Ricardo Fernández Gracia
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

DÍA: 28 DE SEPTIEMBRE
HORA: 20.00 H.
LUGAR: IGLESIA PARROQUIAL
DE SAN MIGUEL DE OTEIZA

ENTRADA LIBRE

Patrocina y organizan:


Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Parroquias de
Oteiza y Villatuerta



 CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CONFERENCIA

La imagen de San Miguel en el arte navarro

D. Ricardo Fernández Gracia,
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

Hora: 20.00 h

Lugar: Iglesia Parroquial de San Miguel de
Oteiza de la Solana

Entrada libre

PATROCINAN Y ORGANIZAN:  GOBIERNO DE NAVARRA  CÁTEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO  PARROQUIAS DE OTEIZA DE LA SOLANA Y VILLATUERTA

COLABORA:  **FDN**

DIARIO DE NAVARRA

CICLOS Y CONFERENCIAS

Sábado, 28 de septiembre de 2013
La imagen de San Miguel en el arte navarro

D. Ricardo Fernández Gracia
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Historia y devoción en torno al “Príncipe de las jerarquías angélicas”

San Miguel es el más popular de los arcángeles y el que posee una personalidad más definida. Se le asocia con un caballero, un archiestratega, el condestable de las milicias celestiales (*princeps militiae angelorum*), por haber combatido contra los ángeles rebeldes y, a la vez, por haber salvado a la Mujer del Apocalipsis que acaba de parir, símbolo de la Virgen y de la Iglesia, combatiendo con el dragón de siete cabezas. La Iglesia católica siempre lo ha considerado como defensor especial (*custos Ecclesiae romanae*).

Su culto, como protector del pueblo hebreo se documenta en Asia Menor en el siglo III, desde donde llegó al sur de Italia y a Roma en el siglo V. La famosa aparición en el Monte Gargano en el año 492, tan representada en la pintura gótica y renacentista, fue un hecho notable en la difusión de su culto que se extendió con fuerza desde el siglo VIII, especialmente en monasterios erigidos en las cumbres. Como príncipe de la milicia celestial se convirtió en el protector por antonomasia de diversos reinos, invocándolo en varios de ellos con motivo de la reconquista. La protección contra el mal y el enemigo estuvo, tradicionalmente, ligada a este arcángel victorioso frente al maligno que, en forma de demonio o monstruo, suele tener a sus pies en la mayor parte de sus representaciones.

El culto a San Miguel en Navarra hunde sus raíces en la Alta Edad Media, en sintonía con lo que ocurrió en todo Occidente. El reino de Pamplona lo tuvo por especial protector, tal y como parece desprenderse de algunas representaciones figurativas junto a la familia real. Las huestes de los ejércitos de los monarcas pamploneses y navarros lo tuvie-



*La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, con motivo de la festividad de San Miguel Arcángel, se complace en invitarle a la conferencia que impartirá el Profesor D. Ricardo Fernández Gracia con el título *La imagen de San Miguel en el arte navarro* en la Iglesia parroquial de San Miguel de Oteiza de la Solana el sábado 28 de septiembre a las 20 horas.*

Pamplona, septiembre de 2013

CICLOS Y CONFERENCIAS

ron por especial protector. El obispo de Pamplona Miguel Pérez de Legaria (1287-1304) mandó celebrar su fiesta con solemnidad y octava. En el siglo XIV los monarcas de la casa de Evreux, a imagen de la casa real francesa, le profesaron especiales cultos, como recuerda Roldán Jimeno. Con la Reforma Católica, tras el Concilio de Trento, su culto adquirió un nuevo carácter, ya que su triunfo sobre Lucifer se asoció con el triunfo de la Iglesia católica frente a los protestantes, representados como un enorme dragón.

En pleno siglo XVII el cronista y analista de Navarra, el Padre Moret, se refería a San Miguel así: *“La nación de los navarros fue en todos los siglos tan devota del glorioso Arcángel, desde el principio de la restauración de España, en que de padres a hijos se ha ido heredando la memoria de haber experimentado muy singular patrocinio suyo en las guerras contra los infieles, y lo tiene tan reconocido por valedor en el muy antiguo y soberbio templo de San Miguel de Excelsis en la cumbre altísima del monte Aralar, donde parece quiso colocar, como en atalaya eminente por centinela, que velase la salud pública del reino, y en honrarse sus naturales frecuentísimamente con su segundo nombre”*. Poco antes de que escribiese esto, en 1642, otro religioso, fray Gabriel de la Anunciación, animaba al Ayuntamiento de Pamplona a sumarse a otras instituciones y pedir el patronato de San Miguel para los reinos hispanos, mediante votos de pueblos y ciudades. Esta idea partió de un navarro, cuyo nombre no se indica, por lo que la primera petición en tal sentido llegó a la capital navarra.



Retablo mayor de la parroquia de Oteiza de la Solana, con San Miguel como titular.

Titular de parroquias, santuarios y ermitas

En Navarra las parroquias dedicadas al arcángel suman, según Caro Baroja, cuarenta y seis, por lo que sólo es superado por la Asunción, San Martín, San Pedro y San Esteban. El número de ermitas que tiene San Miguel bajo su advocación lo sitúa Fernando Pérez Ollo en torno a 130, siendo el que más tiene de los santos en Navarra, ya que le siguen San Juan que no llega al ciento, y San Martín y San Pedro casi con setenta. Respecto a las cofradías dedicadas, Silanes recoge las de Lizarraga Ergoyena, Araiz, Marcaláin,

CICLOS Y CONFERENCIAS



Izquierda:
San Miguel. Retablo mayor de la parroquia de Santa María de Los Arcos.

Derecha:
San Miguel con los Señores de Barillas como donantes. Retablo mayor de Barillas.

Yanci, Cascante, Arguedas, Fitero, Buñuel, Cortes, Falces, Iracheta, Bézquiz, Esténoz, Aranarache, Viana, Bargota, Erául, Izalzu, Mezquíriz, Iroz, Lerga y Eslava.

No deja de ser significativa la dedicación de algunos templos singulares a San Miguel, en lugares estratégicos y de frontera, como los santuarios de San Miguel *in excelsis* e Izaga, o las parroquias de Corella, Cortes y Cárcar. Fábricas desde la época altomedieval hasta nuestros días conforman un rico patrimonio arquitectónico con el referente de San Miguel.

Iconografía: algunos ejemplos destacados

En la mayor parte de sus representaciones aparece con atuendo de guerrero con la lanza o espada triunfante sobre Lucifer, representado cual dragón. También se le representará conduciendo las almas y pesándolas en el juicio (*psicostasis*), apareciendo en muchos de los cuadros de las Ánimas del Purgatorio.

CICLOS Y CONFERENCIAS

En el Códice de Albelda (976), el monje Vigilano colocó su imagen con las de Cristo y María, para insistir en su protección sobre el reino pamplonés y la familia real. Al último tercio del siglo X pertenecen los relieves de la ermita de Villatuerta, cuyas imágenes, según Soledad Silva “*trascienden la concreta circunstancia de una campaña guerrera para convertirse en metáfora de poder de la monarquía pamplonesa*”.

De las artes del periodo románico hay que destacar el excepcional conjunto de la portada de la parroquia de San Miguel de Estella. En su versión de guerrero aparece en capiteles de Estella, Leire, San Pedro de Olite, Puente la Reina... etc. y pesando las almas en Estella, Sangüesa y Larumbe.

De la época gótica destacaremos por su relevancia un relieve de la puerta del Juicio de la catedral de Tudela y la tabla central del retablo de Barillas, del tercer cuarto del siglo XV, realizada a expensas de Carlos Pasquier de Agorreta, señor de Barillas, que se retrata como donante, junto con su esposa.

A la primera mitad del siglo XVI corresponden destacadas esculturas de estilo expresivista de la catedral de Tudela, Oteiza de la Solana, Corella, Ujué y Eguiarreta. No faltan algunos retablos pintados con escenas de su historia, como el de la parroquia de Cía (c. 1565), obra de Ramón Oscáriz. De bellísima factura es la tabla del tríptico de la Visitación procedente de Olite y conservado en el Museo de Navarra y también debe mencionarse las tablas de Juan del Bosque (Burlada, hoy Museo de Navarra) y Juan de Bustamante (Cizur). A fines de aquella centuria se datan otras tallas romanistas y las pinturas manieristas salidas de la mano del pintor Juan de Landa, destacando entre todas ellas el soberbio ejemplar de la parroquia de Cáseda.

Los siglos del Barroco dejaron ricos ejemplos en pintura y escultura, así como retablos de ricas escenografías. Lienzos de Vicente Berdusán y esculturas, frecuentemente procesionales y dieciochescas, con sus alas desplegadas y muy teatrales. Entre todas ellas destacan por su valor formal las de la parroquia de Corella, el castillo de Javier, el retablo mayor de Cárcar, la reja de la capilla de Santa Ana de Tudela, el retablo mayor de Iturmendi o el retablo de San Fermín en la girola de la catedral de Pamplona. Todas ellas nos remiten a modelos derivados de las pinturas de Luca Giordano o tallas napolitanas y de La Roldana que se divulgaron rápidamente mediante estampas. Por lo general, visten airoso faldellín y manto volado de rico plegado, armadura y casco. La espada o la lanza suelen rematar en cruz y mantienen al demonio encadenado.



San Miguel. Museo de Navarra.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Conferencia y visita guiada:

“La Colección fotográfica del Marqués de la Real Defensa”

Organizan: Cátedra de Patrimonio y Arte navarro y Fundación Mencos

Colabora: Fundación Diario de Navarra

Lugar: Palacio de los Mencos. Tafalla




CATEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA


Fundación
Mencos

*La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, en colaboración con la Fundación Mencos, se complace en invitarle a la conferencia que impartirá el Profesor D. Ignacio Miguélez Valcarlos con el título *Autores navarros en la Colección fotográfica del Marqués de la Real Defensa* el 3 de octubre a las 18 horas en el Palacio de los Mencos (Rincón de Mencos 1, Tafalla)*

Aforo limitado (50 personas). Inscripciones: Del 30 de septiembre al 2 de octubre en la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro (telf. 948 425600 Ext. 802063 y cpatrimonio@unav.es)

Pamplona, septiembre de 2013




CATEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CONFERENCIA Y VISITA GUIADA

Jueves, 3 de octubre de 2013

Autores navarros en la Colección fotográfica del Marqués de la Real Defensa
D. Ignacio Miguélez Valcarlos. Cátedra de Patrimonio y Arte navarro

Hora: 18.00 h

Lugar: Palacio de los Mencos. Rincón de Mencos 1, Tafalla
Aforo limitado (50 personas)

Inscripciones: Del 30 de septiembre al 2 de octubre, de 10 a 14 horas, en la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro (telf. 948 425600 Ext. 802063 y cpatrimonio@unav.es)

PATROCINAN Y ORGANIZAN:

 Gobierno de Navarra

 CATEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

COLABORAN:

 Fundación Mencos

 FDN

DIARIO DE NAVARRA

CICLOS Y CONFERENCIAS

Jueves, 3 de octubre de 2013
**Autores navarros en la colección de fotografía
del Marqués de la Real Defensa**

D. Ignacio Miguélez Valcarlos
UNED. Pamplona



El marquesado de la Real Defensa conserva una importante colección de fotografía que abarca desde el surgimiento de este arte hasta nuestros días, y que incluyen autores nacionales e internacionales. Dentro de la misma, y a pesar de que no constituyen sino una pequeña parte de la colección, hay que señalar las obras de procedencia navarra, tanto las tomadas por fotógrafos con estudio abierto en nuestra comunidad, como aquellas obras anónimas que tienen por temática paisajes urbanos, actos sociales y personajes del viejo reino. El origen de esta colección, producto de herencias y recopilaciones familiares, hay que señalarlo en el interés por la fotografía de don Tiburcio Mencos y Bernaldo de Quirós (1891-1969) y doña Isabel Doussinague Brunet (1907-1974), marqueses de la Real Defensa.

Esta colección está formada por un conjunto de piezas que recorren la historia de la fotografía navarra de la mano de sus protagonistas, la familia Mencos, pudiendo ver gracias a ellas no sólo la evolución de este arte, sino también de la sociedad navarra a lo largo de este tiempo. Así, vemos obras de los primeros fotógrafos asentados en Pamplona en el siglo XIX, como Coyne, Ducloux o Pliego, de los que se conservan principalmente retratos de estudio. A ellos les sigue una serie de maestros que van a acaparar el trabajo en la capital navarra a lo largo del siglo XX, como Roldán, Galle, Gómez, Zaragüeta o Zubieta y Retegui, que se caracterizan por una fotografía documental, directa, ya que su objetivo no era realizar tomas artísticas, sino documentar el pulso diario de la vida de la ciudad a través de los acontecimientos reflejados en sus imágenes. En muchos casos estos reportajes tienen como fin la prensa gráfica, tanto navarra como nacional, para la que trabajan. Y junto a estos fotógrafos, se conservan una serie de fotografías anónimas, alguna de ellas realizada probablemente por diferentes miembros de la familia, que recogen el devenir de los principales acontecimientos acaecidos en Pamplona a lo largo de este tiempo, así como paisajes urbanos de dicha ciudad y otras localidades navarras, a lo que hay que sumar diversas escenas de las fiestas de San Fermín.

Gracias a estas imágenes podemos ver también la rápida evolución experimentada por la fotografía a lo largo de la historia, tanto en cuanto a la técnica como en lo tocante a la temática de las mismas. De esta forma, dentro de las fotografías de origen

CICLOS Y CONFERENCIAS



Izquierda:
Joaquín y Tiburcio
Mencos y Bernaldo de
Quirós. Emilio Pliego.

Derecha:
Tiburcio Mencos e
Isabel Doussinague.
Foto Galle. 1958.

navarro de la colección, conviven las imágenes realizadas a la albúmina por estos estudios durante el siglo XIX, con las gelatinas imperantes en el siglo XX. En lo relativo a la temática, vemos cómo entre los autores del siglo XIX predominan los retratos de estudio en formato de *carte*, tanto de *visite*, la más general, como de *colibri*, *cabinet* e *imperiale*, todos ellos con artísticos sellos en los reversos. Mientras que en la fotografía de la siguiente centuria vemos ya cómo los retratos de estudio, que han experimentado una evolución técnica con respecto a los de la centuria anterior, conviven con fotografías de otras temáticas, desde celebraciones familiares a actos y acontecimientos públicos, tomados tanto en espacios interiores como en el exterior, sin olvidar las imágenes con temática sanferminera, que no podían faltar en una colección de fotografía navarra y que constituyen uno de los principales reclamos de estos fotógrafos.

CICLOS Y CONFERENCIAS



*Procesión de San Fermín.
Zubieta y Retegui.*

CICLOS Y CONFERENCIAS

Ciclo de conferencias:

“Ciclo de conferencias en Cascante”

Organizan: Cátedra de Patrimonio y Arte navarro y Asociación Cultural Vicus

Colabora: Casa Museo Santa Vicenta, Ayuntamiento de Cascante

y Fundación Diario de Navarra

Lugar: Casa Museo Santa Vicenta



DIARIO DE NAVARRA

Large poster for the 'Ciclo de Conferencias en Cascante' cycle. It features the logo of the Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro and the following details:

- CICLO DE CONFERENCIAS EN CASCANTE**
- Taller de dibujo de un trono y altar para la capilla de San Fermín de Pamplona*
- 
- Diego Diaz del Valle
Proyecto de trono y altar para la capilla de San Fermín de Pamplona
1797
- 29 y 30 de octubre de 2013**
Casa Museo Santa Vicenta. Cascante
19.30 h. - Entrada libre
- Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
Tfno: 948 425 600 (ext. 2063)
E-mail: cpatrimonio@unav.es
www.unav.es/catedrapatrimonio

CICLOS Y CONFERENCIAS

Martes, 29 de octubre de 2013

Santuarios marianos en la Ribera de Navarra

D. José Javier Azanza López

Cátedra de Patrimonio y Arte navarro



Los siglos de la Edad Moderna, en especial el XVII, suponen una época de revitalización del culto mariano en la Ribera de Navarra, que tiene su reflejo en las cofradías y asociaciones dedicadas a la Virgen, así como en las romerías, procesiones, novenas y otros cultos celebrados en su honor. Como consecuencia de esta devoción, un nutrido conjunto de santuarios se construyen ahora de nueva planta o remodelan sus estructuras, edificios cuya ejecución y ornato fueron entendidos como una obra colectiva a la que contribuyeron poderes públicos y donativos particulares, algunos llegados de Ultramar.

Digno es en este conjunto de santuarios riberos el análisis de su emplazamiento y las motivaciones del mismo, algunos en el casco urbano de la localidad y otros a cierta distancia de él. Excepcional resulta en este sentido la galería que comunica Cascante con su santuario del Romero, un auténtico “tren de ladrillo” formado por 37 arcos de medio punto que puede ponerse en relación –aunque a un nivel más modesto– con la galería porticada que une la ciudad de Bolonia con el templo de la Madonna de San Luca.



Cascante. Basílica de Nuestra Señora del Romero. Arquería.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Izquierda:
Milagro. Basílica de
Nuestra Señora del
Patrocinio. Exterior.

Derecha:
Villafranca. Ermita de
Nuestra Señora del
Portal. Interior.

En cuanto a su planta, la mayor parte adopta disposición de cruz latina siguiendo modelos de la arquitectura conventual. Encontramos no obstante excepciones, caso del Romero de Cascante, cuya planta de tres naves mantiene la configuración de la primitiva ermita medieval; y de la basílica del Patrocinio de Milagro, de planta ovalada que remite al concepto de arquitectura “mariano-mórfica” procedente de Italia que considera al óvalo como la más perfecta de las formas geométricas, a la vez que le atribuye un claro simbolismo mariano porque su belleza es semejante a la gracia y delicadeza del cuerpo femenino, y éstas alcanzan su sublimación en el sagrado cuerpo de la Virgen.

En su aspecto exterior, la sobriedad resulta la nota característica de los santuarios de la ribera navarra, merced al empleo de volúmenes geoméricamente simples que los convierten en auténticas “cajas fuertes” que protegen el tesoro interior. El ladrillo es el material por excelencia, explorándose sus posibilidades decorativas mediante labores de cajear

CICLOS Y CONFERENCIAS

mientos y cadeneta que aportan interesantes efectos de claroscuro; ocasionalmente se enriquece con la aplicación de cerámica y azulejería, lo que le confiere cierto carácter polícromo. La piedra tan sólo hace acto de presencia en basamentos y algunas portadas de ingreso al interior. La excepción vuelve a ser el Patrocinio de Milagro, cuya proliferación de organismos arquitectónicos confieren al conjunto una dinámica silueta de sentido ascensional y reminiscencia centroeuropea.

Los interiores, por el contrario, resultan de gran riqueza ornamental, a la que contribuyen varios elementos. Por una parte, las labores decorativas aplicadas a la arquitectura, ya sea por medio de yeserías vegetales –motivo dominante al que se suman telas y angelotes- dispuestas a modo de soberbio tapiz que enmascara paredes y bóvedas, ya por medio de pinturas murales que desarrollan temas de exaltación mariana de carácter narrativo o simbólico, en sintonía con la advocación del edificio. A yeserías y pinturas murales se suman los retablos, principalmente el mayor, encargado a los principales retablistas de la época. Alberga la imagen titular, obra de valor artístico y devocional que ocupa el espacio central del retablo y recibe una iluminación especial, como si de una aparición celestial se tratara. Rodean la imagen lienzos con escenas de la vida de la Virgen que componen un ciclo mariano. Otros retablos y pinturas se disponen en los brazos del crucero, en muchos casos alusivos a los patronos de la localidad. También es frecuente la presencia de exvotos, cuadros conmemorativos de un milagro realizado por la Virgen a quien está dedicado el santuario.

Finalmente, pieza indispensable en la mayoría de santuarios de la ribera navarra es el camarín, organismo arquitectónico de planta central concebido a manera de escenario para la presentación pública de las imágenes, como vestidor, o para alojar las reliquias de la Virgen. Practicado tras el ámbito de la cabecera y casi siempre a su mismo nivel, se convierte en un espacio aislado propicio a la integración plástica de las artes, pero a su vez subordinado al edificio con el que conecta a través del altar mayor, desde donde se hace visible en un claro ejemplo de arquitectura transparente. Pequeño “cofre de maravillas”, el camarín debe estar especialmente decorado, de una belleza y lujo, si no siempre logrados, siempre pretendidos.



Arguedas. Ermita de Nuestra Señora del Yugo. Camarín.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Miércoles, 30 de octubre de 2013

Diego Díaz del Valle: un pintor de Cascante en el Siglo de las Luces

D. Ricardo Fernández Gracia

Cátedra de Patrimonio y Arte navarro



Diego Díaz del Valle, *El Papa Nicolás V encuentra el cuerpo de San Francisco*. Convento de franciscanos de Olite.

CICLOS Y CONFERENCIAS

En 1740 nació en Cascante Diego Millán Díaz del Valle, hijo del también pintor vitoriano Ignacio Díaz del Valle y de su segunda mujer, la cascantina Teresa Condón Falces, con quien había contraído segundas nupcias en 1739. Ignacio trabajó para el santuario del Romero y para el ayuntamiento de Cascante cuando Diego era niño.

Diego contrajo matrimonio muy joven, con dieciocho años, en 1758, con una vecina de Huarte-Pamplona llamada María Francisca Ardáiz Anocibar. Del matrimonio nacieron al menos dos hijas llamadas María Joaquina y Tadea. En 1803 quedó viudo y se casó a los dos años, en 1805, con María Teresa de Etorralde y Organvidea, natural de Ordax, constando en la partida correspondiente como “*profesor de pintura*”. Falleció en 1817 en Viana, según noticia recogida por Altadill.

La personalidad artística de Díaz del Valle resulta discreta pero realmente desbordante en cuanto a dispersión geográfica a lo largo de toda la geografía foral. La razón hay que buscarla, sin duda, en que fue el único de los pintores de caballete afincados en Navarra durante el último tercio del siglo XVIII. Desde su localidad natal de Cascante trabajó para los franciscanos de Olite, la colegiata de Borja, la basílica de la Purísima Concepción de Cintruénigo, el convento de Carmelitas Descalzas de Araceli en Corella, el monasterio de Fitero y numerosas parroquias navarras, argonesas y riojanas. En la parroquia de la Asunción de Liédena se encuentra su última obra, un lienzo de San Bartolomé ejecutado en 1817, cuando contaba con 76 años.

Sus pinturas no destacan por su calidad, si bien el ejercicio de su profesión en pleno Siglo de las Luces, le llevó a leer a Vitruvio, Carducho o Alberti y a manejar la *Iconología* de Cesare Ripa, tal y como pone de manifiesto en algunos escritos que dejó y fueron publicados después de su muerte.

Junto a la pintura de caballete con imágenes devotas, realizó monumentos de los denominados de perspectiva, entre los que destacaron los de las parroquias de Cintruénigo



Diego Díaz del Valle,
Retrato de Felipe V.
Sacristía nueva.
Catedral de Tudela.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Diego Díaz del Valle,
Retrato de Felipe V. Casa
consistorial de Pamplona.

(1768) y la Asunción de Cascante, contratado en 1782, y el de la catedral de Tudela que serviría como modelo del anterior. Asimismo se hizo cargo de grandes conjuntos de pintura en Olite, Fitero y otras localidades, destacando por encima de todo este capítulo el conjunto de la capilla del Cristo de la Columna de Cascante (1798-1799), para el que hizo una explicación exhaustiva. Del rico conjunto alegórico de pinturas que se describen en su publicación no se conservan más que los dos grandes lienzos que representan el Prendimiento y el *Ecce Homo*. Al respecto, hay que hacer notar que en su día, antes de cubrir gran parte de las pinturas, era uno de los grandes conjuntos de pintura alegórica de la Comunidad Foral.

Al margen de los encargos meramente religiosos, también se especializó en galerías de retratos de dudosa calidad, como la de los reyes de Navarra ejecutada para el ayuntamiento de Pamplona (1797), retratos regios aislados para el regimiento de Tudela, como el retrato de Carlos III firmado en 1797, y siete lienzos en la sacristía nueva de la catedral de Tudela (1783), en los que se representó a diversos benefactores, reyes, religiosos e intelectuales, que con sus acciones elevaron el rango de la misma de colegial a catedral. Allí encontramos a Campomanes, la mejor pintura de la galería, firmada por Alejandro Carnicero, junto a la obra de Díaz del Valle: cinco reyes, dos privativos de Navarra y tres de España: Alfonso el Batallador, liberador de la ciudad del yugo musulmán, Sancho el Fuerte, considerado como el mecenas de la fábrica material del templo y Felipe II, Felipe V y Carlos III, por sus gestiones para conseguir la dignidad catedralicia para aquella iglesia. Un último lienzo de 1797 representa al primer obispo de Tudela. Por las mismas fechas realizaría una galería de retratos, hoy desaparecida, para el marqués de San Adrián. A comienzos del siglo XIX-1816-, retrató en un gran cuadro a toda la comunidad de religiosas carmelitas descalzas de Araceli de Corella.

No desdeñó Díaz del Valle el diseño arquitectónico, como lo prueban algunos dibujos que publicó José Luis Molins en relación con la remodelación de la capilla de San Fermín y otros que se conservan en el Archivo Municipal de Pamplona para diversos luga-

CICLOS Y CONFERENCIAS

res del interior del Ayuntamiento. Asimismo realizó algunos proyectos para retablos de corte neoclásico y otros en aras a la remodelación de retablos barrocos, como el de la Colegiata de Borja, firmado junto al escultor italiano Santiago Marsili. Por último, también se enfrentó a otro tipo de encargos artísticos como el grabado devocional.

De su labor intelectual e incluso su formación académica, propia de un maestro de aquellos momentos que se intitulaba como profesor de pintura, nos da cuenta la explicación que dejó escrita sobre el conjunto en el que dejó todo su saber y entender destinado a la deco-

ración de la capilla del Cristo de la Columna de Cascante, en lo que podríamos denominar como “el artista explica su obra”, en donde afirma: *“No es posible que todos los que llegan a ver las preciosidades que inventó el arte en los primores de la pintura, puedan penetrar las ideas de un profesor en la decoración de sus obras. Aquéllas deben apropiarse al asunto u objeto de éstas, y éstas ejecutarse en sitio proporcionado para la expresión acomodada de aquéllas, como previenen Vitruvio, el docto Leon Bautista Alberti y el famoso Vicencio Carducho. Pero, ¿qué sucede en este género de obras? Ejecutadas por un profesor con el mayor esmero, a costa de desvelos y estudio, y con atención escrupulosa a las reglas de su facultad, los más idiotas se creen autorizados para juzgar de su proporción, de su propiedad en las ideas, del gusto en los adornos, y no pocos las critican a su antojo: pero raros entienden lo mismo que ven, y casi todos censuran a su arbitrio. En la digna ponderación de los en esto pasa, desde luego recuso por jueces a los que, sin más regla que sus caprichos, su gusto sin elección y su ninguna aptitud para graduar las delicadezas de un pincel, sólo merecen el desprecio en sus censuras; y quiero sólo atender a una idea sencilla de las que he tenido en la disposición de los adornos de la capilla del Santísimo Cristo de la Columna, y de cada una de sus partes, para inteligencia de aquellos que, con intención sana y devota, desean saber cual sea el significado de las varias figuras que la hermosean.*

Sin esa explicación clara la registrarían sin luz: y sin esta luz, no sólo no podrían elevar su imaginación a lo figurado, pero aún muchos concebirían unas ideas muy materiales (por decirlo así) y ajenas de la razón y de la fe”.



Diego Díaz del Valle,
Diseño para la capilla de
San Fermín de Pamplona.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Ciclo de conferencias:

“En torno al Patrimonio Cultural. Salidas profesionales”

Organizan: Cátedra de Patrimonio y Arte navarro
y Fundación de Casas Históricas y Singulares

Colabora: Museo de Navarra y Fundación Diario de Navarra

Lugar: Museo de Navarra



CICLOS Y CONFERENCIAS

Presentación del Ciclo de conferencias

La Cátedra de Patrimonio y Arte navarro de la Universidad de Navarra, en colaboración con la Fundación de Casas Históricas y Singulares, organizó un ciclo de conferencias bajo el título *Patrimonio Cultural. Salidas profesionales*, con cuatro conferencias que se celebraron los días 13 y 14 de noviembre.

Las distintas intervenciones corrieron a cargo de destacados especialistas en la materia que abordaron el tema desde distintas perspectivas.

La apertura del ciclo de conferencias contó con la presencia de don José Iribas Sánchez de Boado, Consejero de Educación del Gobierno de Navarra, doña Teresa González-Camino Meade, Presidenta de la Fundación de Casas Históricas y Singulares, así como de D. Ricardo Fernández Gracia, Director de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro de la Universidad de Navarra.

El ciclo de conferencias se cerró con una mesa redonda moderada por don Ricardo Fernández Gracia, en la que intervinieron don Pablo Melendo, doña Mercedes Jover, directora del Museo de Navarra, doña Pilar Andueza y doña Ana Yáñez.



De izquierda a derecha
Dña. Teresa González-Camino Meade, Presidenta de la Fundación de Casas Históricas y Singulares, D. José Iribas Sánchez de Boado, Consejero de Educación del Gobierno de Navarra, y D. Ricardo Fernández Gracia, Director de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Miércoles, 13 de noviembre de 2013
Educando en los valores del Patrimonio

D. René Jesús Payo Hernanz

Universidad de Burgos

Nuestra sociedad tiene, por fortuna, una cada vez mayor conciencia sobre la importancia de su legado patrimonial. Este legado presenta unos caracteres multiformes que van desde el Patrimonio Cultural, en sus distintas versiones, hasta el Patrimonio Natural. Hoy se ha superado la visión reduccionista del Patrimonio como algo exclusivamente vinculado a bienes y objetos tangibles, ligados al mundo histórico-artístico, para hacerlo extensivo a otros ámbitos, en el que el denominado Patrimonio Inmaterial alcanza cada vez un mayor peso. Por otro lado, también se ha superado la clásica visión del Patrimonio como algo fruto de una acción de minorías cultas, para incluir otras producciones de carácter popular.

Es una necesidad imperiosa conocer nuestro Patrimonio pues es portador de una serie de valores, de distinta índole. En primer lugar posee, en muchas ocasiones (sobre todo en el caso del Patrimonio Artístico), unos valores estéticos y su conocimiento nos permite además de recrearnos en la belleza mejorar en nuestra formación estética.

En segundo lugar, el Patrimonio es uno de los elementos que configuran nuestras señas de identidad como colectivo. Somos, en parte, lo que fuimos y lo que fuimos lo conocemos a través, en muchos casos, del legado patrimonial. Muchos grupos humanos se identifican con algunos elementos singulares de su Patrimonio de una manera clara, valorándolos como elementos de cohesión. En algunos casos ciudades o pueblos tienen una identificación total con uno o varios bienes culturales, ya sean materiales o inmateriales, hasta tal punto que su propio nombre aparece, en el imaginario colectivo, unido a los mismos. El valor identitario del Patrimonio es, de manera genérica, un valor, aunque su manipulación a la hora de generar nuevas identidades puede ser peligrosa.

Otro de los valores que tiene el Patrimonio es el ideológico. Cada momento de la historia ha creado bienes patrimoniales cargados de significación ideológica. También cada periodo histórico ha intentado “leer” el legado patrimonial de una determinada manera. Por ello es fundamental un buen conocimiento de su verdadera significación para evitar manipulaciones y, sobre todo, para trascender antiguos significados con los que quedaron dotados muchos bienes patrimoniales en el pasado y que hoy, en algunas ocasiones, amenazan su conservación.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Otro de los valores que tiene nuestro Patrimonio es el económico. Tanto los bienes materiales como el Patrimonio Inmaterial son capaces de generar un notable conjunto de recursos económicos a partir del turismo. Algunos lugares de nuestro país fundamentan una buena parte de su economía en torno a sus bienes patrimoniales. Es importante llegar a ese punto de equilibrio entre la “explotación” de los mismos y su conservación y mejora.

Por fin, otro de los valores de una parte muy significativa de nuestro Patrimonio son los espirituales. Tengamos en cuenta que una parte muy significativa de los bienes patrimoniales de nuestro país surgieron para satisfacer necesidades religiosas. Hoy, aún, muchos de esos elementos materiales o inmateriales siguen cargados para muchas personas de valores espirituales, y han generado un nuevo tipo de turismo que es el “turismo religioso”.

Todos estos valores exigen que se desarrollen acciones educadoras sobre el Patrimonio. Estas acciones deben plantearse en los currícula de las enseñanzas obligatorias (Primaria y Secundaria) y también en el Bachillerato. Es lamentable el escaso peso que tiene el conocimiento de nuestro legado en los distintos planes de estudios de la enseñanza en sus primeros niveles. En la Universidad deben establecerse los medios para que los futuros gestores-difusores del Patrimonio desarrollen una cualificada formación. Obviamente la formación deberá ser especialmente profunda en las enseñanzas de futuros profesores de historia, monitores de patrimonio, gestores de museos, difusores turísticos del Patrimonio, arquitectos, restauradores, etc. En el actual marco universitario debe hacerse un especial esfuerzo para que el estudio del Patrimonio no sólo se desarrolle en grados como Historia del Arte, Historia, Antropología, Arquitectura, etc. sino también en másteres y posgrados específicos.

El hecho de que el Patrimonio sea portador de valores que afecta a toda la población y la cada vez mayor preocupación por el mismo, exigen la puesta en marcha de planes de acercamiento a través de exposiciones (reales o virtuales) y de actividades de formación no reglada que permitan difundir un conocimiento cada vez más profundo de este legado. Así las cátedras y aulas abiertas de Patrimonio y las actividades desarrolladas por asociaciones de amigos del Patrimonio están contribuyendo de manera decisiva a aumentar el conocimiento y la sensibilidad por nuestro legado patrimonial lo cual sin duda redundará en la garantía de su conservación.

CICLOS Y CONFERENCIAS



La dimensión del Patrimonio Cultural desde los ayuntamientos

D. Manuel Motilva Albericio

Coordinador cultural del Ayuntamiento de Tudela

La LEY FORAL 14/2005, de 22 de Noviembre, del Patrimonio Cultural de Navarra es el marco de referencia para la conservación del Patrimonio. En su *artículo 4* se recogen las competencias específicas de los ayuntamientos en la materia destacando, por su importancia, la Redacción de los Catálogos Urbanísticos de Protección y la Redacción de Planes Especiales de Protección, materia esta que los ayuntamientos adelantaron ya desde los primeros años ochenta, como respuesta democrática a los atropellos urbanísticos de años anteriores, aunque no han estado exentos de actuaciones polémicas.

Con relación a la ciudad de Tudela, se describen brevemente los Bienes declarados de Interés Cultural Inmuebles, (los Monumentos: Catedral, -desde 1884-, Iglesia de La Magdalena, Torre Monreal, Palacio del Marqués de Huarte y Palacio del



Catedral de Tudela.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Bajada del Ángel en
Tudela.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Marqués de San Adrián; el Conjunto Histórico de Tudela y la Zona Arqueológica del Castillo y Monte de Santa Bárbara), y los BIC's Muebles, (Cáliz-Copón de La Magdalena, Retablo Mayor de la Catedral, Órgano de la Catedral, Retablo de Nuestra Señora de la Esperanza de la Catedral, Retablo de Santa Catalina de la Catedral, Retablo Mayor de La Magdalena, Retablo Mayor de las Dominicas y la Carroza del Marqués de San Adrián).

En la conservación del patrimonio de la ciudad destaca la rehabilitación y puesta en uso para diferentes servicios, desde 1983 de los siguientes edificios: Convento de Jesuitas, edificio Castel Ruiz, para Centro Cultural; Palacio de Huarte para Biblioteca y Archivo; Palacio de San Adrián para UNED y Escuela de Idiomas; Ayuntamiento; Palacio Decanal para Museo Diocesano, Archivo Eclesiástico y Casa de la Iglesia; Casa de Misericordia para Hotel de la cadena AC; Palacio de Veráiz para Museo Muñoz Sola; Catedral; y Casa del Almirante para Fundación María Forcada. Quedando importantes edificios o lugares significativos pendientes de rehabilitar, (como la polémica en que actualmente se ve el Convento de San Francisco para rehabilitarlo como Casa de Cultura), e incluso de proteger, como el Cabezo Malla, escenario elocuente de la Batalla de Tudela de 1808 y no ocurra como en ciertos casos en que el monumento ha llegado a desaparecer, como el barroco Palacio de Montesa.

Rehabilitar el patrimonio no consiste solo en una inversión inicial porque el verdadero coste está en el mantenimiento posterior y que suele recaer en los propios ayuntamientos. Por ello es de particular importancia señalar el destino y servicio del edificio, de manera que “...desarrolle una actividad pública acorde con sus valores culturales, favorezca su conservación y fomente su conocimiento y aprecio”, como señala el artículo 93.1 de la citada Ley Foral y que se ha cumplido en los edificios que hasta la fecha se han rehabilitado.

Los ayuntamientos tienen dificultades en acometer grandes obras de rehabilitación pero pueden acometer actuaciones de protección patrimonial más asequibles a su economía y de carácter muy popular, como la adquisición de patrimonio artístico o bibliográfico y acometer múltiples actuaciones de difusión del patrimonio, en particular del patrimonio inmaterial, procediendo a incoar expedientes de Declaración de Fiestas de Interés Local, como las ya declaradas La Bajada del Ángel, El Volatín y Las Fiestas de Santa Ana y protegiendo y estimulando el ‘amejoramiento’ de otras como el patrimonio cultural judaico y musulmán, otras fiestas y romerías locales y exaltando determinados productos genuinamente locales, como las Verduras de Tudela.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Jueves, 14 de noviembre de 2013
Tasación y peritaje del Patrimonio

D. Pablo Melendo

Fine Art Consulting



Los últimos años han sido importantes para el mercado del mundo del arte y para el coleccionismo. Hemos podido apreciar un gran cambio en la tendencia habitual tanto del mercado como de las colecciones hacia el arte moderno y contemporáneo frente al coleccionismo de arte tradicional y también el impulso del Arte local de las nuevas potencias económicas surgidas en este siglo.

Este cambio se puede analizar y encontramos qué ha fomentado esta transformación:

En el Mercado del Arte Tradicional encontrábamos:

1. Abundancia de obras de primera fila de todas las categorías: Pintura Antigua y del siglo XIX, Artes Decorativas desde la Antigüedad a nuestros días. Esta situación ha ido cambiando y este tipo de obras son escasas y raras de encontrar.



Francis Bacon. *Tríptico de Lucian Freud*. Récord obra de arte contemporánea más cara vendida en subasta 142 millones de dólares.

CICLOS Y CONFERENCIAS



2. Los precios eran uniformes, no había un “mercado”, ni referencias al mercado del arte.
3. Había demanda para todo tipo de arte: Arqueología, Antiguo, Pintura, Artes Decorativas, Libros, Instrumentos científicos, etc.
4. Podíamos hablar de un mercado del arte poco desarrollado y profesional.

El Mercado del Arte Actual se caracteriza:

1. Es más exigente con la calidad y autoría de las obras, más competitivo, sólido e internacional.
2. Mayor demanda de obras importantes de artistas consagrados.
3. A mayor escasez de estas obras, mayor rareza en el mercado y por tanto, mayor valor económico.

Motivación de esta tendencia:

1. La escasez de obras maestras del Arte Tradicional.
2. El conocimiento especializado de este tipo de arte.
3. Las dificultades legislativas de los distintos países:
Restricciones de exportabilidad.

Resultado:

El arte moderno y contemporáneo es abierto y dinámico, los códigos de reconocimiento son inmediatos y no suelen llevar connotaciones ideológicas, religiosas asociadas a las obras, mayor movimiento internacional de las obras, no sufren las restricciones de exportabilidad.

Las nuevas potencias económicas, los llamados países BRIC, China, India, Rusia, los países árabes y parte de Sudamérica ponen en valor y en el coleccionismo internacional su arte local, podemos hablar de su encumbramiento internacional.

Alberto Giacometti . *L'homme qui marche*.
Sotheby's. Febrero 2010. 74.100.000 €
\$ 104.300.000.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Trabajar en Patrimonio Cultural

Dña. Ana Yáñez Vega

Fundación de Casas Históricas y Singulares



En el marco del Ciclo de Conferencias ‘En torno al Patrimonio Cultural: salidas profesionales’, Ana Yáñez ha realizado una intervención en la que el principal objetivo ha sido presentar algunos de los ámbitos relacionados con los bienes históricos en los que están empezando a surgir oportunidades laborales, que probablemente se ampliarán en los próximos años. Desde esta perspectiva, se ha recalcado que las labores sobre el Patrimonio Histórico requieren un personal muy cualificado y equipos multidisciplinares que sepan dar respuesta al amplio abanico de necesidades que supone su conservación y promoción. Por ello, en la ponencia se ha pretendido dibujar un panorama global de posibilidades.

Por otra parte, en estos momentos de profunda crisis económica es de vital importancia explorar todas las vías que puede ofrecer el mercado de trabajo. Por ello, no ha dejado de estar presente el sector turístico; hay que tener en cuenta que el pasado año en Europa el turismo cultural generó 335.000 millones de euros y 9 millones de puestos de trabajo.

Dos de los ámbitos en los que se vislumbra la necesidad de profesionales especializados en la gestión de edificios históricos son el de la eficiencia energética en dichos inmuebles y las relaciones entre los elementos pertenecientes al Patrimonio Cultural y la ciudadanía.

Por lo que se refiere a la eficiencia energética, temas tales como el estado de la cuestión actual, las medidas para conocer consumos energéticos de un inmueble y las soluciones prácticas para lograr ahorros energéticos significativos; las posibilidades relativas a las energías renovables y las principales vías de financiación que existen son algunas de las cuestiones que deberían conocer los gestores de edificios históricos para lograr ahorros importantes y niveles de confort aceptables.

Por otra parte, cada día está más difundida la idea de que el Patrimonio Cultural sólo se entiende y debe gestionarse considerando a las personas que lo disfrutan o viven. Por ello, es necesario conocer tanto las relaciones positivas como las negativas, mostrando y buscando nuevas fórmulas que impliquen a la ciudadanía y visitantes en el disfrute, beneficio y tratamiento en general del Patrimonio Cultural.





CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CICLO DE CONFERENCIAS
EN TORNO AL PATRIMONIO CULTURAL:
SALIDAS PROFESIONALES
Lugar: Museo de Navarra

Miércoles, 13 de noviembre de 2013

17 h. **Presentación**

D. Ricardo Fernández Gracia. Director de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
Dña. Teresa González-Camino Meade. Presidenta de la Fundación de Casas Históricas y Singulares

17.15 h. **Educando en los valores del Patrimonio**

D. René Jesús Payo Hernanz
Universidad de Burgos

18.15 h. **La dimensión del Patrimonio cultural desde los Ayuntamientos**

D. Manuel Motiña Albericio
Ayuntamiento de Tudela

Jueves, 14 de noviembre de 2013

17 h. **Tasación y peritaje del Patrimonio**

D. Pablo Melendo
Pablo Melendo Fine Art Consulting

18 h. **Trabajar en Patrimonio Cultural**

Dña. Ana Yáñez Vega
Fundación de Casas Históricas y Singulares

19 h. **Mesa redonda**

Dña. Ana Yáñez Vega, D. Pablo Melendo, D. Ricardo Fernández Gracia, Dña. Mercedes Jover y
Dña. Pilar Andueza

Información e inscripción:

- 140 plazas gratuitas. Compromiso de asistencia
- Período de inscripción: del 4 al 8 de noviembre. De 10 a 14 horas
- La inscripción puede formalizarse personalmente en la Secretaría de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro (Edificio de Bibliotecas, despacho 2480, Universidad de Navarra), por teléfono (948425600-Ext. 802063) o por correo electrónico (cpatrimonio@unav.es)
- Documentación para la inscripción: Nombre y apellidos, DNI, dirección postal y electrónica y teléfono

PATROCINAN Y ORGANIZAN:



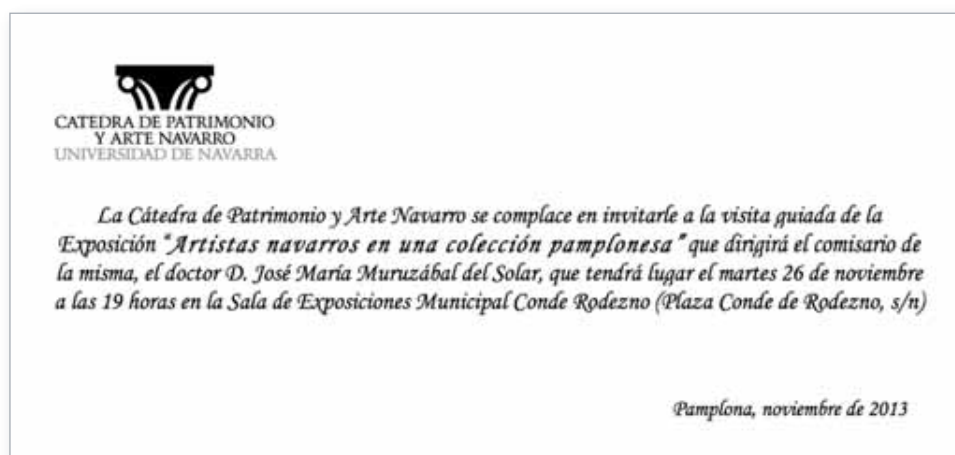
COLABORAN:



DIARIO DE NAVARRA

Visita guiada:
**“Artistas navarros
 en una colección pamplonesa”**

Organiza: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
 Colabora: Fundación Diario de Navarra
 Lugar: Sala de Exposiciones Municipal Conde Rodezno



DIARIO DE NAVARRA

CICLOS Y CONFERENCIAS



Martes, 26 de noviembre de 2013

Artistas navarros en una colección pamplonesa

D. José María Muruzábal del Solar

Doctor en Historia del Arte

La familia Muruzábal se complace en ofrecer al público navarro, amante de las Bellas Artes, una completa selección de obras realizadas por artistas navarros, que forma parte de una amplia colección de arte que esta familia ha ido reuniendo a lo largo de los últimos sesenta años. El origen de la colección surge el ya lejano año de 1955 cuando José M^a Muruzábal del Val, trabajando en la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, recibió el encargo de su director, Miguel Javier Urmeneta, para montar una Sala de Exposiciones en los locales de la institución de la calle de García Castañón. Para la inauguración se contó con uno de los grandes artistas españoles de la época, Benjamín Palencia. Mi padre, José M^a Muruzábal del Val, se encargó de montar la sala y de su gestión desde ese momento, cosa que realizaría durante casi treinta años. Y a esta sala seguirían posteriormente las de Conde Rodezno, Tudela y los Pabellones de Mixtos y Horno de la Ciudadela de Pamplona.

José M^a Muruzábal del Val se enamoró de las artes plásticas, y en especial de la pintura. Y de esa manera fue cimentándose una relación estrecha, que acabaría en



CICLOS Y CONFERENCIAS

amistad personal y profunda con lo más granado de los artistas navarros del momento, con Jesús Basiano y sus hijos Jaime y Javier, con Lasterra, Eslava, Muñoz Sola, Martín Caro y Ascunce, con Lozano de Sotes y Francis Bartolozzi, con Gloria Ferrer, Monguilot, Idoate, Retana... la lista sería interminable. Y con ese trabajo y su relación con los artistas navarros fue surgiendo, casi sin querer, una colección de obras que no ha dejado de crecer desde ese año de 1955.

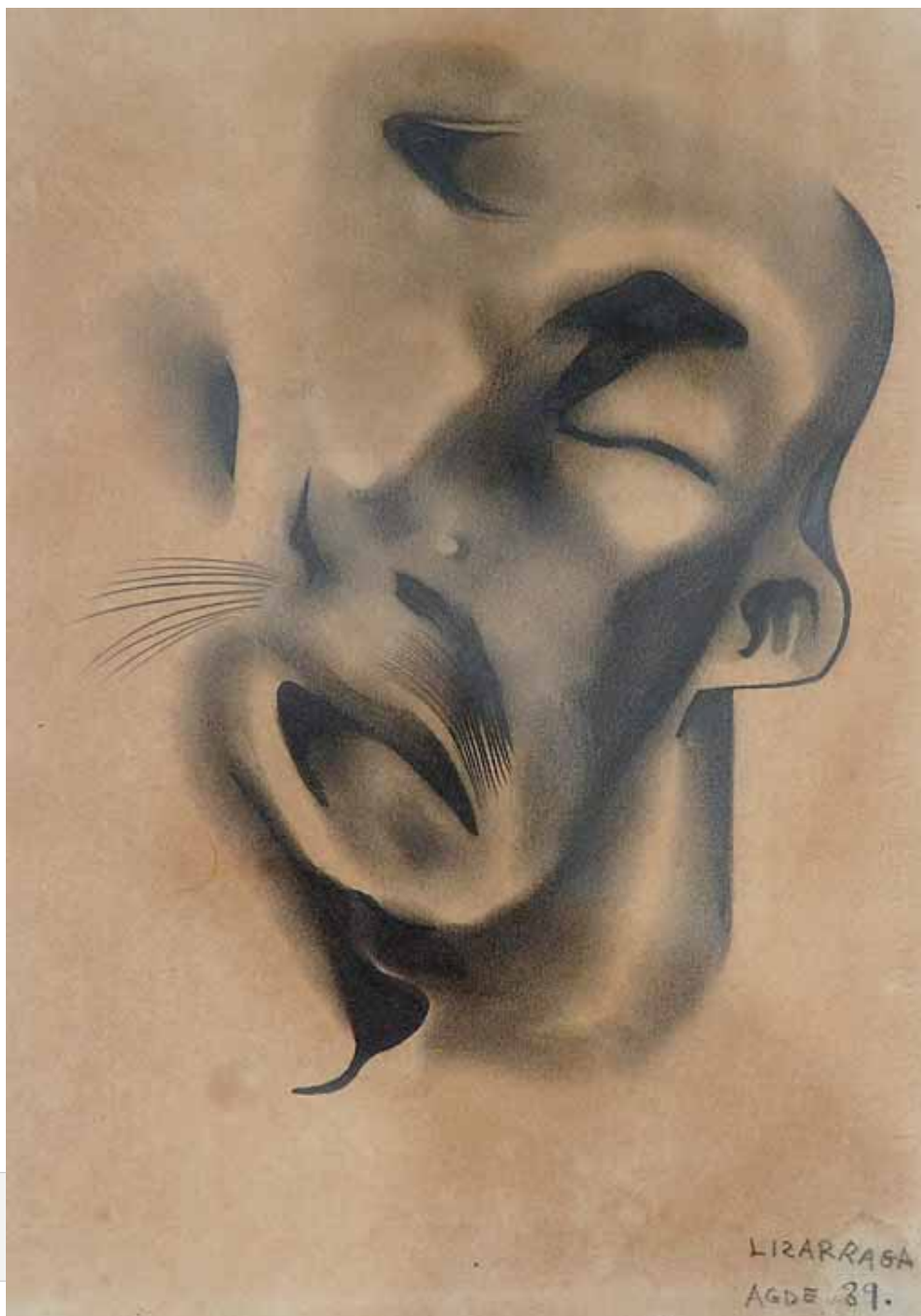
En estos momentos surge también mi relación con el mundo del arte, la de José M^a Muruzábal del Solar. Recuerdo con especial nitidez y cariño, las tardes de fin de semana acompañando a mi padre para montar alguna exposición a García Castañón. Estos recuerdos enlazan con mis estudios de Historia en la Universidad de Navarra, con especial dedicación a la Historia del Arte. Tras los estudios surge la dedicación a la enseñanza, pero sin dejar de lado la investigación de la historia del arte navarro de los siglos XIX - XX. Así se realizan los estudios acerca de Jesús Basiano o de Jesús Lasterra, ambos felizmente publicados, mi tesis doctoral sobre escultura pública en Navarra, aún inédita, o las docenas de artículos acerca de arte navarro. Y no podemos dejar de referirnos al montaje de exposiciones sobre arte y artistas navarros. Desde la década de los noventa, me incorporé también al coleccionismo activo, siempre en estrecha relación y colaboración con mi padre. A partir de ese momento la colección se va ordenando con un criterio riguroso y se va abriendo hacia otras disciplinas como la escultura o el esmalte.

Nuestra colección tiene en la actualidad varios cientos de obras de pintura, escultura, grabado y dibujo, esmalte o forja artística. Más del 90 % de la misma se refiere a artistas navarros. Para la exposición que nos honramos en presentar se han seleccionado, de entre toda la colección, 165 obras de artistas navarros. La misma comienza con una buena obra de Vicente Berdusán y con numerosos grabados religiosos navarros del siglo XVII y XVIII. Es muy importante la presencia de los pintores navarros del siglo XIX, algunos de ellos muy poco conocidos. Se presentan obras de los pintores más conocidos, dos obras de Salustiano Asenjo, de las pocas que hay en Navarra, de García Asarta, Zubiri,



Victoriano Juaristi,
Virgen con el Niño, 1930-1935.
Esmalte sobre cobre, 45 x 16 cm.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Gerardo Lizarraga,
Angustia, 1939.
Carboncillo sobre papel.

CICLOS Y CONFERENCIAS



José María Ascunce,
Campos de Echauri,
1956. Óleo sobre tabla,
30 x 35 cm.

Larraga, Lorenzo Aguirre, etc. Y se presenta también obra de otros artistas mucho más desconocidos, como son los nombres de Martín Izangorena, Prudencio Pueyo, Natalio Hualde, Prudencio Arrieta o Fermín Lipúzcoa.

La presencia de obras de los artistas de finales del XIX y principios del XX es numerosa y muy significativa. Aquí están Jesús Basiano, Pérez Torres, Javier Ciga, Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi, Muro Urriza, Lizarraga, Cabasés, Crispín Martínez, Francisco Echenique, Karle Garmendia, Gustavo de Maeztu, Zudaire Iriarte, Gutxi, etc. Y comienzan las obras de escultura con Fructuoso Orduna o Rebolé. Tan significativa, o más, es la presencia de los artistas de mediados de siglo XX, la de Ascunce, Lasterra, Eslava, Muñoz Sola, Echauri, Beunza, Apezetxea, Ana Marín, Jaime y Javier Basiano, Martín Caro, Gloria Ferrer, etc.; en esta generación son numerosos los escultores como Ulibarrena, Orella o Loperena. Y junto a todo ello artistas actuales como Aizkorbe, Ciriza, Ilundáin Solano, Tomás Sobrino, Morrás, Mikel Okiñena, Pikabea o Alfredo Zubiaur. Somos perfectamente conscientes que esta parte, la de los artistas actuales, se muestra incompleta. Ese es el reto de futuro, ir consiguiendo obras de artistas actuales de cara a completar la colección... en eso estamos.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Alfredo Sada,
Abstracción, 1979.
Mármol 24 x 34 x 20 cm.


CICLOS Y CONFERENCIAS

Conferencias:
**“El órgano de Larraga
 en su contexto histórico y cultural”**

Organizan: Cátedra de Patrimonio y Arte navarro
 y Asociación Musical Diego Gómez

Colaboran: Ayuntamiento de Larraga y Fundación Diario de Navarra

Lugar: Salón de Plenos / Villa. Ayuntamiento de Larraga



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

**CONFERENCIAS
EL ÓRGANO DE LARRAGA
EN SU CONTEXTO
HISTÓRICO Y CULTURAL**

Órgano de Larraga. 1775

20 y 27 de diciembre de 2013
Salón de Plenos/Villa. Ayuntamiento de Larraga
19.30 h. - Entrada libre

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
Tfno: 948 425 600 (ext. 802063)
E-mail: cpatrimonio@unav.es
www.unav.es/catedrapatrimonio



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CONFERENCIA

**EL ÓRGANO BARROCO EN NAVARRA:
LAS PARTICULARIDADES DEL CASO
DE LARRAGA**

D. Raúl del Toro. Conservatorio Superior de Música de Navarra

Viernes, 27 de diciembre de 2013
19.30 horas
Lugar: Salón de Plenos/Villa. Ayuntamiento de Larraga
Entrada libre

RETROCIERAN: Gobierno de Navarra, Ayuntamiento de Larraga, FDS, etc.

COLABORAN: FDS, etc.

DIARIO DE NAVARRA

CICLOS Y CONFERENCIAS



Viernes, 20 de diciembre de 2013

Las cajas de órgano del siglo XVIII y el ejemplo de Larraga

D. Ricardo Fernández Gracia

Cátedra de Patrimonio y Arte navarro

En la conferencia que impartimos con el título de “Contribución de los talleres escultóricos navarros al órgano barroco: las espectaculares cajas de los siglos XVII y XVIII”, marcamos unas líneas generales acerca de las tipologías y evolución de las cajas conservadas en Navarra, correspondientes al Siglo de las Luces (*Memoria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 2011, pp. 138-140).

La caja de Larraga, documentada por Sagasetta y Taberna en su conocida monografía (1775), está muy cercana en el tiempo y en el espacio geográfico a las de Sesma (1771, de impronta cortesana) o Peralta (1783, obra del italiano Santiago Marsili), ejemplos estos últimos en sintonía con el Rococó académico y europeo. Sin embargo, pertenece a lo que podemos denominar como adaptación de aquella última fase del Barroco, más leve y menos pesada, por parte de los talleres locales de distintas localidades navarras. Posee ciertas analogías con las coetáneas de otros tantos talleres de distintas localidades como las de Huarte-Araquil (1766), la desaparecida de Santa María de Sangüesa (1767), Villava (1777), Mendigorría (1782) o Cáseda (1785), todas ellas con frontones y movimientos de corte borrominesco. Por otra parte, comparte con todos los ejemplos dieciochescos su carácter escenográfico, así como la complejidad formal en planta y alzados, con dinamismo, ostentación, espectacularidad y suntuosidad, en clara fusión de las artes (arquitectura, escultura y pintura). Además, el hecho de estar revestidas sus superficies de oro y color les otorga una gran riqueza, en tanto que su decoración se basa en símbolos de abundancia, triunfo y gloria, albergando personajes celestes que tañen instrumentos de viento y cuerda. Todo ello persigue junto a la retórica del predicador y los oficios litúrgicos generar un auténtico *caelum in terris*, un espacio milagro y alucinante, propio del Barroco, un arte y ambiente que quiere cautivar a través de los sentidos, mucho más vulnerables que el intelecto.

Su construcción fue obra de un hijo de la localidad, Miguel Zufía, que se empleó a fondo en labores de escultura y retabística regional del momento. Su personalidad artística fue a no dudarlo doble, ya que hay que plantear la existencia de un padre y un hijo con el mismo nombre, ya que el Miguel Zufía que a sus 82 años, en 1825, hizo la imagen de Nuestra Señora de la Soledad para Cascante nació hacia 1743 y no puede ser el mismo que trabajaba a mediados de siglo. El primero de los Zufía hizo para Caparroso en 1749 el monumento de la localidad y en 1757 realizó la entrega del reta-

CICLOS Y CONFERENCIAS

blo mayor de la ermita de la Virgen del Soto en la misma localidad. En éste último proyecto o en el retablo de las Ánimas de Cárcar (1761) pudo participar ampliamente junto a su hijo Miguel de Zufía, el joven, autor de la caja de Larraga. Las obras que se documentan a partir de mediados de la década de los sesenta pertenecerían al hijo. Entre estas últimas hay que citar los colaterales de la parroquia de Berbinzana (1765), los púlpitos de la parroquia de Peralta (1766), los colaterales de Cáseda (1774-1777) y algunas imágenes de bulto redondo para Pitillas, Beire y Eslava.

Una circunstancia ya señalada es que, al igual que en Lerín, los autores del instrumento y la caja eran naturales y vecinos de las respectivas localidades. Si en Lerín lo fueron el organero José Mañeru y Ximénez y el tallista Juan José Vélaz, en Larraga figuran el organero Diego Gómez y el maestro Miguel Zufía, ambos de la localidad. Son, sin duda, datos que hablan *per se* de la vitalidad de los talleres de ambas especialidades artísticas y quizás de la hipotética relación entre ambas, empujando una a la otra.

La caja de Larraga es esbelta porque la arquitectura del templo lo permite. Destaca por varios aspectos que haremos notar y, al igual que otras del momento, se caracteriza por su espectacularidad, dinamismo y suntuosidad. En primer lugar, es destacable por el diseño con los extremos laterales escorzados, lo que le priva del esquema de típico cajón que suelen tener estos instrumentos. Las placas adventicias doradas de buen diseño, basados en grabados de la época, que incorporan instrumentos de viento (trompetas, trompas y gaitas) y cuerda (violines), son de exquisita ejecución. El diseño del ático con las líneas quebradas llama también la atención, *a fortiori* en el paramento central en donde las torrecillas semicilíndricas van a tener su remate en los agudos frontones de líneas rectas tan utilizadas en esos momentos en el diseño de otro tipo de obras como los retablos. Por otra parte, las contras, con las espectaculares cabezas realizadas en grises y negros, sin policromía propiamente dicha como las de otros instrumentos, ganan en expresividad, en sintonía con la ménsula tallada de la torre central del instrumento.

Por lo que se refiere a policromía, el dorado general de Sesma y otras piezas un poco anteriores en su cronología han desaparecido en aras a la combinación con marmoleados y otros colores, algunos claramente repintados, dentro de la estética del rococó.



Órgano de Larraga.
Detalle.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Órgano de Larraga.
Detalle.

El programa iconográfico se compone de las citadas placas adventicias con instrumentos tallados a los que hemos hecho alusión, además del escudo heráldico de la localidad y la tiara papal, junto a unas esculturas de bulto redondo que en su día portarían instrumentos musicales, en clara alegorización del arte musical y de la primacía del órgano sobre todos ellos, por imitarlos y poder conjugarlos, cual grupo de cámara o pequeña orquesta, en sus interpretaciones. No faltan algunos ángeles con palmas de triunfo, idea inherente siempre al órgano como símbolo de poder y persuasión, y figuras sedentes que han perdido sus alas y atributos que hablarían del instrumento como metáfora de las jerarquías angélicas, idea harto difundida en la literatura del momento. Remata el conjunto una figura de la Fama al igual que en portadas de libros, casas consistoriales o palacios.

En definitiva, una caja barroca que se organiza siguiendo una composición teatral, con su emplazamiento elevado, casi aéreo, que ocupa un espacio intermedio entre la bóveda celeste y la tierra, dándole la apariencia inestable de un movimiento dinámico ascendente. A ese ambiente aéreo coopera la presencia de los ángeles y la ascensionalidad de sus torres. Esta impresión viene ampliada por la decoración de la caja, su estatuaria y su significado simbólico que hacen del órgano una arquitectura eminentemente expresiva.

Mueble e instrumento propiamente dicho hablan del cuidado del patronato de la parroquia de Larraga que, a lo largo de los siglos, cuidó de su amueblamiento y culto, con la elección de singulares maestros que trabajaron para su fábrica y retablos, singularmente en la época barroca, en que los órganos formaron parte de aquella concepción unitaria y globalizante de las artes y la retórica dentro del templo, asociándose con la sugerente palabra cantada. El papel de los sentidos en la percepción de la música emanada de los tubos del órgano estaba en plena sintonía con la liturgia del momento que trataba de excitar a quienes asistían a sus funciones a una mayor piedad a través de los olores, los sonidos y cuanto la vista era capaz de percibir.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Viernes, 27 de diciembre de 2013
**El órgano barroco en Navarra:
las particularidades del caso de Larraga**
D. Raúl del Toro
Conservatorio Superior de Música de Navarra



El viernes 27 de diciembre de 2013 tuvo lugar en el salón de plenos del Ayuntamiento de Larraga una conferencia a cargo de Raúl del Toro Sola, responsable de la cátedra de órgano del Conservatorio Superior de Música de Navarra, bajo el título “El órgano barroco en Navarra. Las particularidades del caso de Larraga”.

La charla se abrió con una exposición sumaria de la evolución del órgano a lo largo de la historia, llamando la atención sobre las características de cada una de las grandes etapas. Se expuso el carácter internacional del Renacimiento, con un tipo de órgano más o menos común a todos los países, que en el Barroco se divide en diversas escuelas de organería nacionales y regionales, y que en el Romanticismo vuelve a adoptar una forma unitaria bajo la influencia predominante de las escuelas organeras francesa y alemana. En lo que respecta a la sonoridad, tanto el Renacimiento como el Barroco se distinguen por la abundancia de sonidos agudos y brillantes, mientras que el Romanticismo persigue más bien imitar a la gran orquesta mediante una sonoridad grave y pastosa.

Entrando ya en la organería barroca, se expusieron las fotografías de tres órganos cuyas cajas son paradigmáticas de sus respectivos estilos: la de San Salvador de Sangüesa, único testimonio renacentista conservado en Navarra; la de Santa María de Los Arcos, con su exuberante barroco; y la de San Martín de Lesaca, con su estilo ecléctico frecuente en el estilo romántico.

Acto seguido el conferenciante trazó la línea evolutiva de la organería en Navarra: la Edad Media con presencia de organeros flamencos, franceses e italianos; la aparición a partir de mediados del siglo XVI de organeros autóctonos bajo la poderosa influencia de los franceses Guillaume y Gaudioso de Lupe establecidos en Tarazona; la edad de oro de la organería barroca navarra de los siglos XVII y XVIII alrededor de los talleres de Lerín, Viana, Lesaca y Larraga; los primeros intentos de acomodación a los estilos ultrapirenaicos por parte de los franceses Monturus y los navarros Gómez de Larraga; las últimas bocanadas de la escuela autóctona de la organería, fiel al modelo de órgano barroco español, que se producen en la segunda mitad del siglo XIX sobre todo por otra familia de organeros con apellido Gómez, procedentes de Burgos e instalados primero en Tafalla y luego en Pitillas; y finalmente la

CICLOS Y CONFERENCIAS



Órgano de Larraga.

progresiva configuración con el órgano romántico francés liderada por Pedro Roqués y sus descendientes junto a diversos miembros de la familia guipuzcoana Amezúa.

Una vez bosquejadas estas líneas generales, fue presentado y explicado el árbol genealógico de los talleres navarros de organería derivados del foco de Lerín, y de sus poderosas ramificaciones en Castilla y Aragón. Esta eclosión de la organería navarra tuvo un papel decisivo en la configuración del órgano barroco español, modelo de instrumento que se extendería por todas las tierras del imperio, desde la América hispana hasta las islas Filipinas.

Una vez descrita la edad de oro de la organería navarra fue expuesta la historia del órgano de Larraga con sus sucesivos hitos: los primeros testimonios procedentes del siglo XVI, las sucesivas refor-

mas efectuadas en el órgano durante los siglos XVII y XVIII, la intervención decisiva de Diego Gómez de Larraga en 1775, y la reconstrucción del instrumento después de la última guerra carlista por el taller Inchaurre-Puyó.

La conferencia finalizó con la escucha de diversos ejemplos sonoros procedentes de órganos históricos navarros.

Nuestra Señora de Rocamador de Sangüesa,
principios del siglo XIV.



CICLOS Y CONFERENCIAS

Ciclo de conferencias: “La Navidad en las Artes”

Organiza: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
Colaboran: Ayuntamiento de Pamplona y Fundación Diario de Navarra
Lugar: Civivox Condestable de Pamplona



DIARIO DE NAVARRA

Large flyer for the conference cycle "La Navidad en las Artes". It features the logo of the Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, the title "CONFERENCIAS LA NAVIDAD EN LAS ARTES", and a central image of a Renaissance painting depicting the Nativity. Below the image is the caption "Nacimiento. Siglo XVI. Catedral de Pamplona". The date "17 de diciembre de 2013" and location "Lugar: Civivox Condestable de Pamplona" are listed, along with the times "17 h. y 18 h.". Contact information for the Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro is provided at the bottom: Tfno: 948 425 600 (ext. 802063), E-mail: cpatrimonio@unav.es, and www.unav.es/catedrapatrimonio.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Martes, 17 de diciembre de 2013
Música para la Navidad en la Catedral de Pamplona

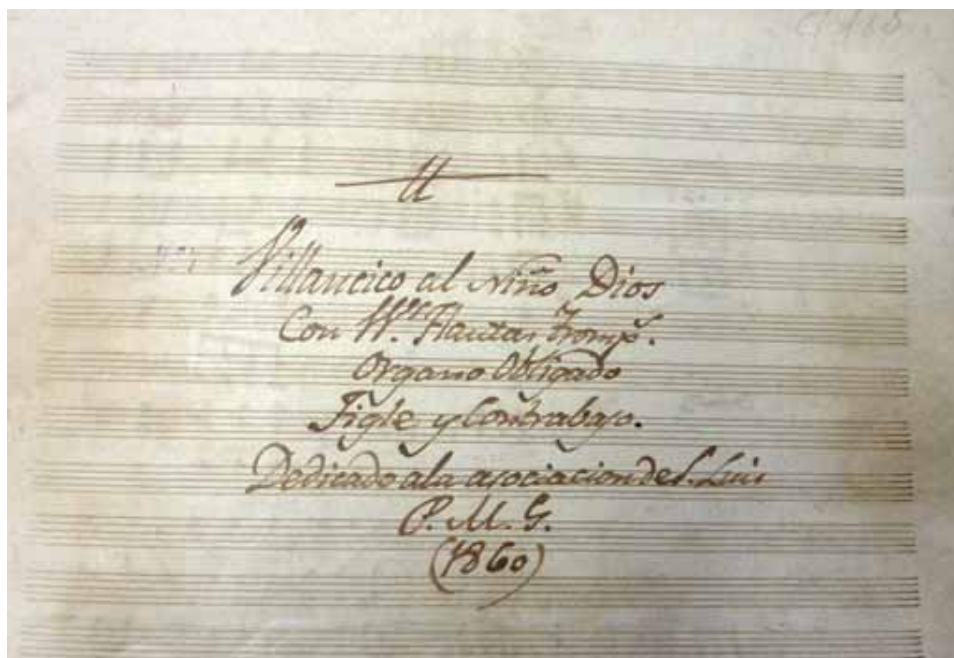
D. Aurelio Sagaseta
Maestro de Capilla de la Catedral de Pamplona



Dentro del rico patrimonio artístico-religioso de la Navidad, la Catedral de Pamplona ha mantenido hasta nuestros días algunas interesantes manifestaciones musicales propias del ciclo litúrgico.

Antifonas O

Una de las tradiciones más antiguas la encontramos en las siete Antifonas Mayores o las así llamadas “antifonas O”, porque todas empiezan por la letra latina O. Nacidas a finales del s. VI, durante los 7 días anteriores a la Navidad van cantando al futuro Salvador como Oh Sabiduría, Oh llave de David, Oh Oriente, etc. Evidentemente la Seo de Iruña no creó esta tradición, pero sí la ha mantenido viva, mientras que ha creado y conservado polifonía propia de la Navidad en los Maitines, Laudes y misas de este tiempo litúrgico, como lo demuestra su Archivo Histórico de Música.



Villancico al Niño Dios.
1860.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Villancico al Niño Dios.
1860.

Polifonía catedralicia de los siglos XVI-XX

El conferenciante presentó partituras del patrimonio de la catedral desde el Renacimiento hasta el s. XX, unas tomadas de conciertos realizados por la Capilla de Música y otras servidas en directo, como “Tonadilla al Nacimiento”, anónimo del Barroco local, con solista, flauta y pequeño órgano. Expresiones cariñosas y típicamente infantiles de su texto (s. XVIII) “Ce, ce, Manolito, ce, ce, chiquito, rro, rro, mi bien, a la nana, Niño hermoso, a la nanita chiquito mío, que yo te arrullaré”, sugieren la autoría de algún componente seglar de la Capilla de Música y no tanto de maestros de capilla clérigos de la época y menos de sesudos prebendados capitulares.

Estos “villancicos” constituyen la aportación del pueblo y de algunos maestros, música escrita en lengua vernácula que poco a poco fue introducida primero fuera de la liturgia y desde el s. XIX en medio de la misma, así “villancico para después de la epístola”, “villancico para después de la consagración”, entre ellos los de Julián Prieto, Mariano García, etc.

La Kalenda

Subsiste en la Seo esta antigua tradición de la Kalenda, por la que el día 24 de diciembre se anuncia oficialmente el inicio de la Navidad con el canto del Martirologio

CICLOS Y CONFERENCIAS

por el Deán y el chantre. Le sigue el “*Anuntio vobis gaudium magnum*” y se termina con el primer *Adeste fideles* de la Navidad, cantado primero por el Cabildo en gregoriano y luego por el pueblo en la conocida versión medida del s. XVIII, ahora extendida a todo el mundo occidental. La ceremonia, que se mantiene idéntica en su parte central, está muy detallada en el Reglamento de Coro de 1931, que recoge la tradición anterior.

Solemne *Praeconium Epiphaniae*

Otra tradición, ésta con monodía exclusiva de la Catedral de Pamplona, constituye el anuncio oficial cantado de las fiestas movibles del año litúrgico realizado en la solemnidad de Epifanía, es decir: las fechas de cada año del inicio de la Cuaresma, día de Pascua de Resurrección, Pentecostés, Corpus etc.

Sabemos que en los primeros siglos del cristianismo los papas encargaban a los astrólogos de Alejandría, como especialistas en el calendario, que fijaran la fecha de la Pascua de cada año. Más adelante ésta, la Pascua, fue determinada directamente desde Roma para toda la Iglesia.

La Epifanía constituye en la Catedral de Pamplona quizá la solemnidad de Navidad que más público atrae, un poco a la manera de algunas iglesias orientales que la celebran con especial énfasis popular. En Pamplona es de obligado cumplimiento el siguiente programa del día de Reyes: Procesión claustral con la “*Statio litúrgica*” e incensación ante las esculturas exentas de Jacques Perut (s. XIV) de los Reyes Magos y los 10 ángeles músicos de la arquivolta que los circundan, con música obligada de la Capilla de Música y quinteto de metal, mientras que en el sobreclaustro tocan las chirimías y más arriba suena la Campana María, Misa de Epifanía en el templo, Solemne *Praeconium Epiphaniae* o Anuncio de las fiestas movibles, y Concierto “Fin de Navidad” con coro y orquesta. Algunos números del programa gozan de una antigüedad multiseccular y otros han pasado a ser ya “tradición” en estos 50 últimos años.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Usos y costumbres de Navidad en Navarra

D. Francisco Javier Zubiaur Carreño

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra

La Navidad de la Navarra tradicional gira, o giraba, en torno a las fechas del calendario cristiano, como las cuestaciones del “obispillo” San Nicolás con sus acólitos por las casas del pueblo, para darse luego una merienda con lo recogido. Otra costumbre de los niños era la de llamar la atención de los Reyes Magos con cencerradas para que no pasaran de largo por el pueblo. Había cuestaciones, en Guesálaz o Yerri por ejemplo, que servían a los muchachos para celebrar la Nochebuena al tiempo que “entraban de mozos”, es decir, señalaban la transición a la “mocería”, la juventud. Además de las cuestaciones, siempre acompañadas de cantos, se practicaban ciertos ritos con el agua saludable de Año Nuevo o con el tronco del hogar (*sukil*), al que se reconocían virtudes mágicas. Ciertos personajes se han mantenido, con su peculiar folkllore, como Olentzero o el chico-rey de la Faba. Y si el primero anuncia la buena nueva del nacimiento de Jesús, el segundo sigue reafirmando el protagonismo de los niños en



Celebración de San Nicolás en Barásoain, 6 de diciembre de 1993. La “obispilla” y sus acompañantes.

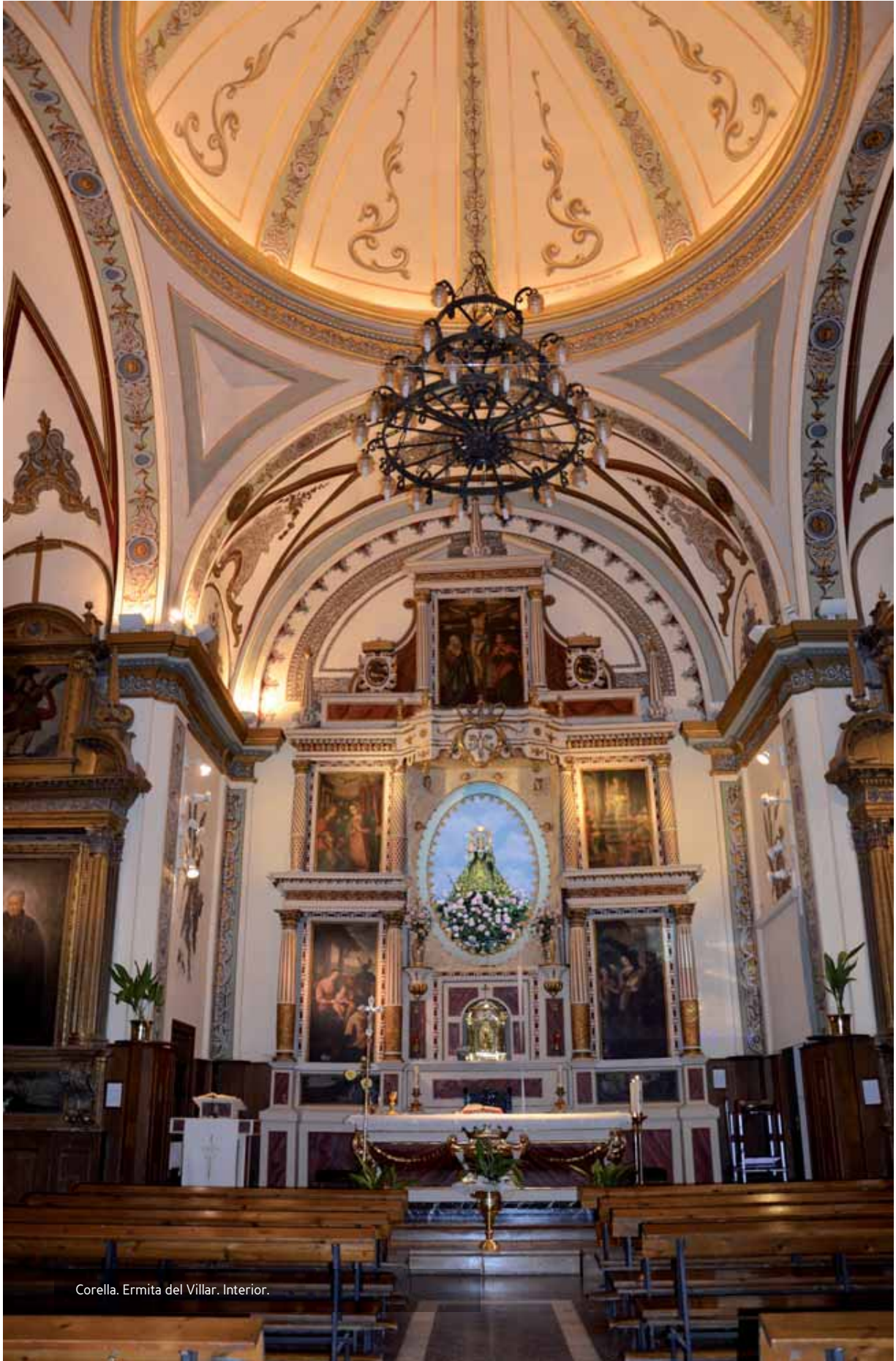
CICLOS Y CONFERENCIAS

unas fiestas, las de Navidad, en que ellos son quizá lo más importante. Han existido escenificaciones del Nacimiento, con toda tramoya y pompa, como la que se celebraba en la iglesia de los Franciscanos de Olite. Alguna de ellas permanece en pleno vigor, como el Auto Sacramental de los Reyes Magos en Sangüesa. Y, por supuesto, las Navidades estaban repletas de cenas y recenas, y de “estrenas”, como llamaban en mi pueblo, San Martín de Unx, a los regalos que se recibían por Reyes.

Con la descristianización actual, ese ambiente transformado por la celebración del Nacimiento del Niño Jesús se ha “folklorizado”, perdiendo bastante de su esencia original, influido también por la invasión de costumbres de moda y un consumismo creciente. Las Navidades de hoy se viven de manera distinta, con menús enriquecidos, bajo el colorismo de luces decorativas, y la ilusión de alcanzar algún premio de la Lotería Nacional. Navidad y nuevas tecnologías se han asociado sustituyendo a las clásicas felicitaciones por correo postal.

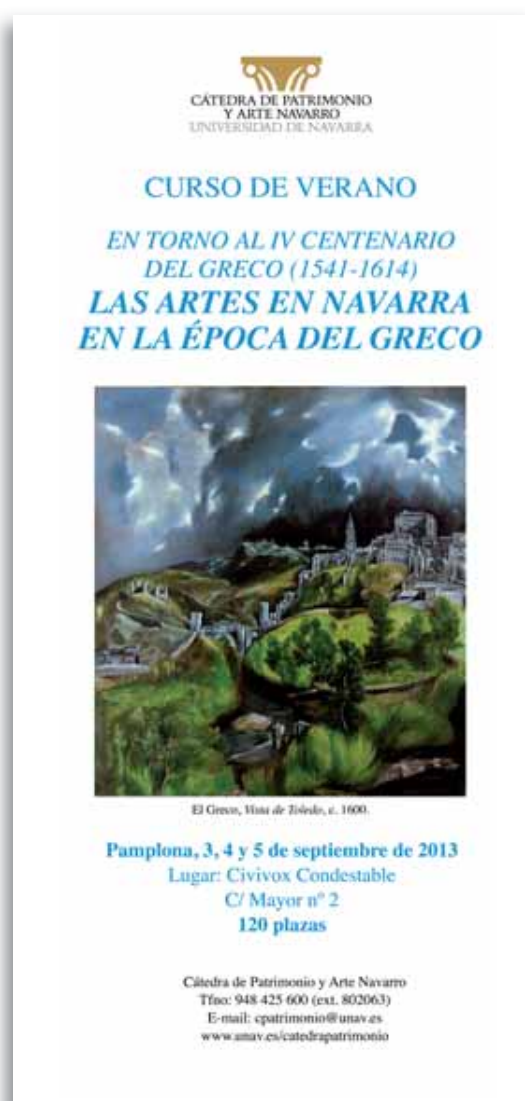
No obstante, la sociedad navarra se esfuerza en mantener viejas tradiciones: las cabalgatas de Reyes, las salidas del Olentzero acompañado del Misterio, la elección del Rey de la Faba, la representación de belenes vivientes, exposiciones de nacimientos... y otras formas de cuestación para ayudar a los más necesitados, como las recogidas de alimentos.

La Navidad sigue viviéndose con ilusión y se ve como ocasión de acercar lazos familiares, practicar la solidaridad con nuestros semejantes y contribuir a construir una sociedad más armoniosa, tendiendo un puente de comunicación entre el pasado y el presente.



Corella. Ermita del Villar. Interior.

CURSOS



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CURSO DE VERANO

*EN TORNO AL IV CENTENARIO
DEL GRECO (1541-1614)*

**LAS ARTES EN NAVARRA
EN LA ÉPOCA DEL GRECO**

El Greco, *Monte de Toledo*, c. 1600.

Pamplona, 3, 4 y 5 de septiembre de 2013
Lugar: Civivox Condestable
C/ Mayor nº 2
120 plazas

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
Tfno: 948 425 600 (ext. 802063)
E-mail: cpatrimonio@unav.es
www.unav.es/catedrapatrimonio

Cursos de verano 2013

**En torno al IV Centenario del Greco (1541-1614).
Las Artes en Navarra en la época del Greco**

Lugar: Civivox Condestable de Pamplona

Fechas: 3, 4 y 5 de septiembre 2013

Organiza: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Colabora: Fundación Diario de Navarra y Ayuntamiento de Pamplona

CURSOS



Martes, 3 de septiembre de 2013

Apertura y presentación

Lugar: Civivox Condestable. Pamplona

Los días 3, 4 y 5 de septiembre de 2013 Civivox Condestable de Pamplona acogió el Curso de Verano que desde 2005, y de manera ininterrumpida, viene organizando la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro con el patrocinio del Gobierno de Navarra. Este año, anticipándose al IV Centenario del Greco, el curso abordó el desarrollo de las artes en Navarra durante la segunda mitad del siglo XVI y los primeros años de la centuria siguiente.

Las sesiones, que se desarrollaron en horario vespertino, tuvieron un gran éxito entre la sociedad navarra y las 140 plazas ofertadas se cubrieron en su totalidad, quedando algunas personas en lista de espera.

El curso, destinado a todas aquellas personas interesadas en la cultura y el patrimonio, tuvo por objeto el análisis de la figura del artista cretense y su arte, así como la recuperación de su pintura a principios del siglo XX tras varios siglos de olvido y la repercusión que ha tenido el pintor y su museo en la vida cultural y turística de la ciudad imperial de Toledo. Se analizaron también las principales manifestaciones artísticas desarrolladas en Navarra durante su época: pintura, escultura y platería personalizadas en Rolan Mois, Juan de Anchieta y Velázquez de Medrano respectivamente, sin olvidar a otros artistas y mecenas que enriquecieron el panorama cultural de Navarra.

CURSOS

El Greco en su IV Centenario

Dña. Ana Carmen Lavín Berdonces

Directora del Museo del Greco (Toledo)



Desde la muerte del Greco, acaecida en abril de 1614, su arte fue cayendo en el olvido. Sus coloridas y alargadas composiciones dejaron de ser del gusto de sus contemporáneos que volvieron sus ojos hacia obras más realistas y cercanas, hasta acabar arrinconadas en el más absoluto desprecio e incompreensión. El Greco se convertirá en un pintor maldito, olvidado, extravagante y loco, creador de un arte alucinado y deforme, poco merecedor de estudios y de exposiciones hasta 1908, fecha en la que a raíz del estudio completo de sus obras que realiza el profesor de la Institución Libre

El Greco, *El entierro del conde de Orgaz*.
Detalle. Iglesia de Santo Tomé (Toledo).



CURSOS



El Greco, *Verónica*.
Detalle. Museo de Santa
Cruz (Toledo).

de Enseñanza -Bartolomé Cossío- y de las muestras que se organizaron, comenzará a captar la atención de artistas y eruditos que redescubren en su pintura las técnicas más vanguardistas y las lecturas más dispares.

Esta resistencia a la consagración del cretense como uno de los grandes genios de la pintura se irá venciendo en un lapso de veinte años, y el buque insignia de los museos españoles, El Prado, acabará dedicando una sala al griego en 1920, ante las insis-

tentes peticiones de críticos, artistas e intelectuales; para entonces el Museo del Greco de Toledo, expresamente construido por el Marqués de Vega Inclán para honrar al pintor, ya contaba con diez años de andadura y en él se celebrará al pintor como el gran artista español por excelencia.

En la consagración del pintor, jugó un papel importante la ciudad de Toledo y su ambiente cultural, magistralmente descrito por el ilustre escritor y articulista navarro Félix Urabayen desde el Hotel Castilla, en cuya vivienda situada en el tercer piso se citaban los mejores pintores del momento (Regoyos, Beruete, Andrade, González Bilbao, etc.) y cuantos viajeros ilustres visitaban la ciudad.

El homenaje de 1914, quedó circunscrito a la ciudad del Tajo sin apenas eco en el resto del país, pero sirvió para institucionalizar al griego dentro de la academia y consagrarle como gran genio de la pintura universal. De todo ello ya han pasado 100 años, y como en el tango de Gardel, "Volver", regresamos a los mismos hitos, a los mismos lugares, a los mismos museos. En el año 2014 volvemos a conmemorar el IV centenario de su muerte, con exposiciones, estudios y congresos. Para ello ¿qué visión daremos del cretense en el siglo XXI?, ¿lo convertiremos en un adalid del nacionalismo castellano-manchego?, ¿un icono de Toledo?, ¿un extravagante hijo del individualismo posmodernista?, ¿un mito nacional?, ¿universal?... El eterno mito griego, en su santuario-museo renovado, será de nuevo entronizado en el paisaje sacro de Toledo.

CURSOS

El Greco y Toledo**Dña. Ana Carmen Lavín Berdonces**

Directora del Museo del Greco (Toledo)

Escribía el poeta Jorge Guillén que los nombres están sobre la pátina de todas las cosas. Hay nombres que están ligados a lugares y su huella todavía se siente a pesar del paso de los siglos. Hablar del Greco es hablar de Toledo y recordar al pintor es pensar en la ciudad donde pasó gran parte de su vida. Toledo y el Greco forman una simbiosis que nos trae a la memoria imágenes alargadas de caballeros con cuellos de lechuguilla y rostros serios; y ecos de batallas, espadas, héroes, gestas, grandes monarcas y epopeyas de épocas más gloriosas. El Greco fue testigo de estos tiempos míticos y firmó en primorosas letras griegas su particular visión de estos acontecimientos, plasmándola en forma de cuadros maravillosos, llenos de colores brillantes y rostros y gestos inolvidables.

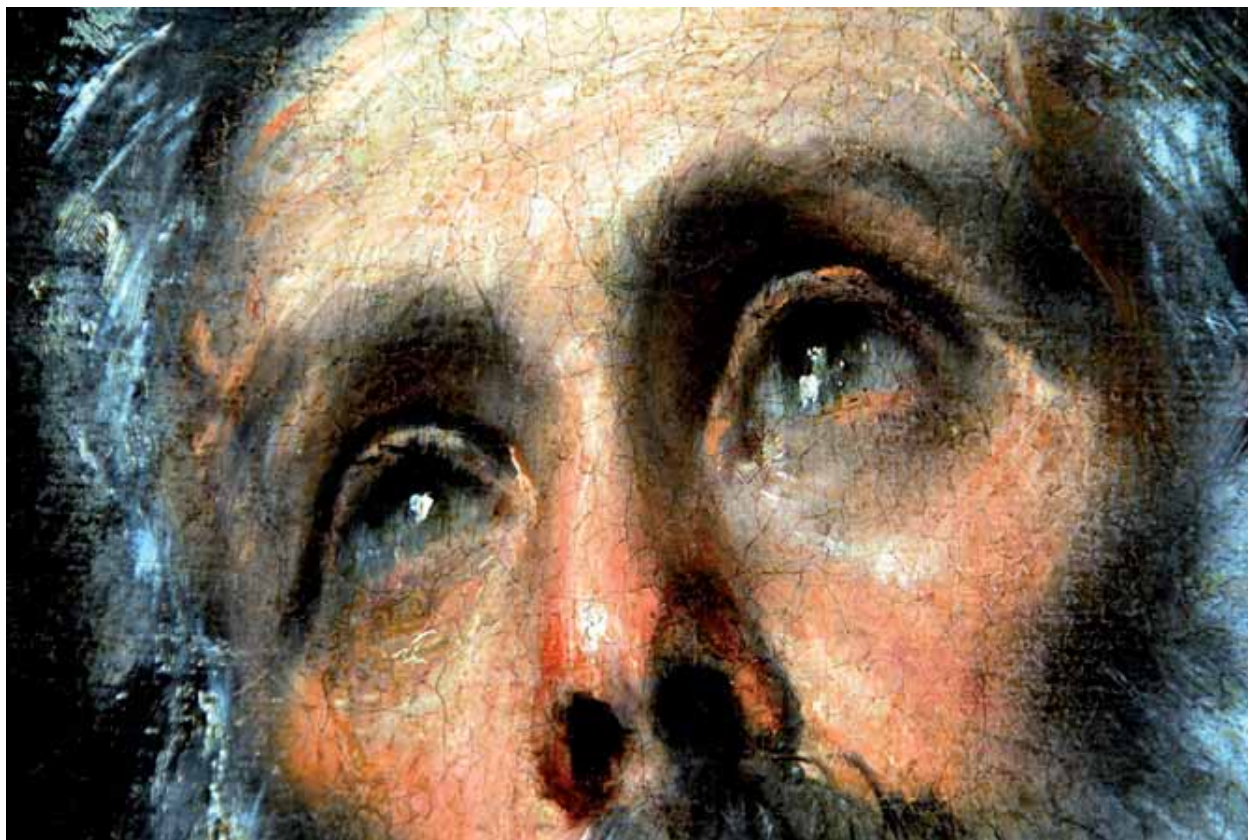
Pasear por Toledo y visitar algunos de los lugares que conservan sus obras es realizar un viaje en el tiempo y volver a contemplar, sentir, oler y degustar cada rincón de la ciudad que conserva esa pátina, esa huella del pintor que se graba en la memoria y se mete en las entrañas como un líquen en una roca. Muchos de los lugares en los que él vivió, al igual que muchos de sus cuadros, han desaparecido; pero como decía el poeta, todavía nos quedan sus nombres, que casi podemos tocar sobre la herrumbre y el granito de la vieja ciudad del Tajo.

Domenikos Theotokopoulos, más conocido como El Greco, fue sin duda uno de los inmigrantes más especiales que recibió la ciudad en el siglo XVI. En esas fechas Toledo era un auténtico hervidero de pueblos y comerciantes. Griegos, árabes, italianos, alemanes o francos departían en sus respectivos idiomas a lo largo y ancho de la cosmopolita ciudad. El Greco llegará

El Greco, *Vista y plano de Toledo*. Museo del Greco (Toledo).



CURSOS



El Greco, *Las lágrimas de San Pedro*. Detalle. Museo del Greco (Toledo).

a la puerta de sus murallas en 1577, procedente de un largo viaje que había comenzado en la isla de Creta, donde nació en 1541. A los veintiséis años abandonará su patria, acosada por los turcos, para viajar a Venecia y a Roma, donde vivirá diez años, y de allí trasladarse finalmente a la corte madrileña y Toledo; en esta ciudad se instalará definitivamente hasta su muerte el 7 de abril de 1614 a la edad de 73 años. También en esta ciudad pintará casi todas sus obras maestras, entre ellas su famosa Vista y Plano de Toledo, que tanta fascinación despierta entre los investigadores.

Independientemente de las numerosas opiniones de los estudiosos, que lo que acaban de poner de manifiesto una y otra vez es la gran complejidad de la obra y su carácter excepcional por el uso del espacio y la perspectiva distorsionados y los elementos alegóricos, El Greco consiguió mostrar la ciudad como un sitio especial, vehemente, telúrico, lleno de simbolismo; sea como Nueva Roma, Troya o Jerusalén, Toledo siempre será "La Ciudad del Greco" a la que legó la fama al convertirla en un escenario mítico, independientemente del destino que la historia le tenía reservado.

CURSOS

Miércoles, 4 de septiembre de 2013

De mecenas y artistas. Algunas consideraciones

D. Ricardo Fernández Gracia

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro



El desarrollo y evolución de las artes en Navarra durante la presencia del Greco en España (1577-1614), al igual que en otros focos periféricos peninsulares, fueron de una gran intensidad, merced a la actuación de unos promotores y mecenas con nuevos gustos y a la presencia de artistas de primera talla que dejaron una impronta y gran influencia en las artes a lo largo del tiempo. Si a ello sumamos la aplicación del decreto de imágenes del Concilio de Trento a través de la publicación de las *Constituciones Sinodales* del obispado de Pamplona (1590-1591) y de las visitas pastorales por los preladados de Pamplona, Tarazona, Zaragoza y Calahorra, nos encontramos con un auténtico frenesí constructivo de obras de todo género y tipología, que difícilmente tiene parangón en otros momentos históricos. Retablos de escultura y pintura, piezas de orfebrería, bordados, cajoneras y sillerías de coro, son protagonistas de numerosas licencias y contratos para su ejecución a lo largo de toda Navarra.

Poco antes de la llegada del Greco a España, en 1575 fallecía Ramón Oscáriz, cabeza de una familia de pintores que había mantenido un fecundísimo taller en la capital navarra y en el mismo año de 1577 moría Martín Gumet, representante de un modo de trabajar la madera ya trasnochado para aquellos momentos, a la par que se comenzaba el retablo mayor de Valtierra, obra de otra estética y con un largo proceso constructivo que iría incorporando importantes novedades en el diseño de sus cuerpos y calles. Prácticamente a la par que El Greco arribaba, Anchieta llegaba a Pamplona con las novedades muy *ad hoc* de los nuevos tiempos y se hacía con los grandes encargos en la diócesis pamplonesa. Si tomamos como referencia la muerte del Greco, otros dos hechos singulares se producen en las artes en Navarra. Por un lado, en 1613, fallece Juan de Landa, entre cuyas pinturas había bodegones “*de cosas naturales*”, pinturas mitológicas y paisajes, novedades extraordinarias en la Pamplona del momento, y en el mismo año finalizaban las obras del sobreclaustro del monasterio de Fitero, obra proyectada años atrás por Juan de Nates, “*el arquitecto más descollante del período inicial postescurialense*” en tierras castellanas, en palabras de Martín González.

Entre los grandes orientadores destacan dos figuras, ambas relacionadas con la Corte y el arte herreriano, el obispo de Pamplona y el abad del monasterio de Fitero. El primero de ellos, como estudió la prof. García Gainza, fue el gran mecenas de obras singulares de la catedral de Pamplona (sacristía, retablo mayor catedralicio y andas

CURSOS



Retablo de San Martín.
Catedral de Tudela.
Costeado por el canónigo Pedro de Mezquita.

del Corpus) pero toda aquella actividad hay que entenderla en un contexto más amplio en la seo pamplonesa, que es el de la aplicación de una nueva liturgia, emanada de las disposiciones tridentinas que hicieron que se abandonasen los antiguos breviarios en beneficio el Ritual romano de San Pío V, algo que sucedió hacia 1585, y que las antiguas reglas de coro, codificadas en la primera mitad del siglo XV, en base a unas prácticas habituales en la seo desde al menos el siglo XIV, se sustituyesen por otras nuevas, redactadas en 1598, siguiendo a las de la catedral primada de Toledo. El responsable de esta última mutación fue nada menos que el obispo don Antonio Zapata que rigió los destinos del obispado entre 1596 y 1600, dejando huella imperecedera en los proyectos artísticos citados. El hecho de haber sido Zapata canónigo de Toledo resultó fundamental, tanto en la elección de algunos temas del retablo mayor relacionados con San Ildefonso, como en la instauración del nuevo reglamento de coro.

En el caso del abad de Fitero, fray Marcos de Villalba, ocurrió otro tanto, ya que la construcción del coro alto al modo escurialense, el sobreclaustro o el contrato de la pintura del retablo mayor con Rolan Mois se deben contextualizar en un gran proyecto de reconstrucción espiritual y temporal de la abadía.

Fray Marcos de Villalba fue uno de los abades más importantes del monasterio en el periodo del Antiguo Régimen. Era natural de Cebreros (Ávila), se había formado en el Císter en el monasterio de Montesión, cerca de Toledo. Desempeñó los cargos de rector de los colegios de Alcalá y Salamanca, visitador, consiliario, dos veces definidor general y general de la congregación de Castilla (1581-1584). En 1580 se le ordenó que se presentase a oposiciones para la cátedra de Escritura de la Universidad de Alcalá y el 5 de febrero de 1590 el papa Sixto V, ante la presentación de Felipe II, lo nombró abad perpetuo de Fitero, donde falleció al año siguiente.

El caso del monasterio de Fitero no fue algo excepcional. Téngase en cuenta el caso de la abadía benedictina de Irache, en el que se sucedieron obras notables desde el inicio de la centuria hasta comienzos del siglo XVII. El famoso Padre Yepes, cronista de su Orden, que permaneció en el citado monasterio, entre 1608 y 1610, pondera la obra de la torre de factura herreriana, consciente de que se trataba de una nueva arquitectura, con estas significativas palabras: *“de cuarenta años a esta parte se han hecho en esta casa, dormitorios, escaleras, claustros, patios, fuentes y una torre a los*

CURSOS

pies de la iglesia, que pueden estas cosas ser comparadas con los de cualquier buen convento”.

Por lo que respecta a los artistas que renuevan el panorama artístico, hay que destacar la presencia en Pamplona de Juan de Anchieta a partir de 1576, con la adquisición de una casa-taller en la Navarrería, desde donde trabajó para los obispos de Pamplona que le encargaron piezas para las Huelgas y la parroquia de Moneo (Antonio Manrique y Pedro Lafuente). Sus obras en Navarra serán especiales hasta su muerte en 1588 y desde la capital Navarra viajó en 1583 al Escorial para tasar la escultura de San Lorenzo realizada por Monegro, con lo que eso significa de fama y de conocer las últimas tendencias de las artes del momento. El estudio de los patronatos de las diferentes parroquias y conventos nos puede ayudar a comprender la relación entre corrientes artísticas e intervención de determinados maestros en otros tantos lugares. Sirva de ejemplo la presencia de Juan de Anchieta en Allo, Cáseda o Santa María de Tafalla, templos cuyo patronato ostentaban dignidades del cabildo pamplonés, concretamente el arcediano de Eguiarte, el hospitalero y el arcediano de la Cámara, respectivamente.

El otro gran maestro activo en Navarra y con aires de artista, en el despertar hacia la consideración de la pintura como un arte liberal y en sintonía con otras actitudes del Greco, fue Rolan Mois, autor de los retablos de los monasterios cistercienses de La Oliva (a partir de 1572) y Fitero (1590-91). Maestro de altos vuelos y fundamental en la introducción de la *gran manera* y el venecianismo, era recordado por Jusepe Martínez como orgulloso pintor, consciente de su valía y de estar practicando un arte y no un oficio, con palabras como éstas: “*No se dignó de hacer retratos a gente ordinaria, teniéndose a menos de emplear sus manos en semejante gente, aunque le repagasen, ni tampoco ir a casa de ningún caballero por principal que fuese, sino sólo en su casa lo retrataba; a las damas solamente iba con mucha cortesía a hacerlos a sus palacios y casas; tratóse como caballero, teniendo siempre caballo a la estaca y su casa con la ostentación que merecía su ingenio*”. Su fama de gran artista venía avalada por el hecho de haber trabajado para el mismísimo Felipe II (1584) y las más altas familias nobles de Aragón. El nuevo estilo era definido en distintas cláusulas del contrato de Fitero con expresiones como que todas las figuras “*sean como naturales*” o que “*toda la pintura a de ser al óleo y de muy perfectos y finos colores y todo de buena*



Capa pluvial del terno Cruzat. Catedral de Pamplona. Sufragado por Francisco Cruzat.

CURSOS



Pinturas murales de la capilla de los Enríquez y Cervantes de Navarra. Convento de Mínimos de Cascante.

retablo el dicho Moys lo aya de hacer por su propia mano y para todo lo que es dorar y estofar traiga personas muy inteligentes del arte y con asistencia suya se haga y con colores muy vivos y perfectos como queda capitulado”.

Por su carácter excepcional en el campo de la arquitectura, no podemos dejar de mencionar la ciudadela de Pamplona que se fue haciendo realidad en aquellos momentos por la conjunción de algunos promotores singulares y destacados maestros. Iniciada en 1571, a instancias de Felipe II, dentro de una vasta red de fortificaciones en puntos estratégicos de la Península. Fueron sus artífices Jacobo Paelear “Fratín”, autor del proyecto y primer director de sus obras, Vespasiano Gonzaga y Colonna, quien en su doble condición de virrey e ingeniero fue su alma y “fundador” y, finalmente, los ingenieros italianos que se sucedieron en la dirección de la fábrica desde 1587 hasta 1608 como el hermano del tracista, Jorge Fratín, Jerónimo Marqui, Espanochi y el joven Francisco Fratín, quien cierra esta primera fase constructiva. El capitán Jacobo Paelear, autor del proyecto, fue el ingeniero más famoso de la época del rey prudente, cobrando como sueldo la fabulosa cifra de 2.000 ducados. De su capacidad nos dan una idea sus intervenciones en la red de fortificaciones de media España en los Pirineos desde San Sebastián a Monzón, en Baleares y Levante, así como en Orán en el norte de África.

gracia”. Las reticencias a pagar una alta cantidad por parte del mencionado fray Marcos de Villalva quedarán hartos patentes en otra de las cláusulas del contrato, en donde a modo de descarga de conciencia de religioso se dice: *“Iten que atendido por el hacer deste retablo se le señalan de precio dos mil y doscientos ducados como abajo se verá, y es muy excesivo precio y sólo se hace por la buena opinión que el dicho Rolan Moys tiene en la pintura, se pone condición que todo lo principal de pintura del dicho*

CURSOS

Juan de Anchieta, un genio de la escultura

Dña. María Concepción García Gainza

Cátedra de Patrimonio y Arte navarro



Juan de Anchieta,
Crucificado. Catedral de
Pamplona.

CURSOS



Juan de Anchieta,
Virgen con el Niño y San Juan. Parroquia de San Juan Bautista de Obanos.

La vida y la obra de Juan de Anchieta (Azpeitia, 1538 – Pamplona, 1588) se explica en un contexto social, religioso y artístico de la época que le tocó vivir, la época de Felipe II. Su formación tuvo lugar en el escenario artístico castellano ya que su carta de aprendizaje se firma en Valladolid el 25 de octubre de 1551 entre el imaginero Antonio Martínez, de Medina de Rioseco, y su hermano Miguel de Anchieta que figura como tutor. Terminado el aprendizaje y convertido en oficial se relacionó con los sucesores de Alonso Berruguete y se aproximó al gran escultor francés Juan de Juni. Como escultor itinerante se moverá de Valladolid a Astorga y de ahí a Briviesca donde realizará la excelente escultura del retablo mayor del monasterio Santa Clara que le proporcionaría una gran fama, para finalmente trasladarse al País Vasco para contraer matrimonio con Ana de Aguirre y establecerse en Azpeitia.

Los primeros años setenta han de transcurrir entre el País Vasco y Aragón, donde realizará importantes obras en alabastro y piedra en la Seo de Zaragoza –retablo de la capilla Zaporta– y en la catedral de Jaca donde labrará el retablo de la Trinidad de la capilla Sarasa. Finalmente en 1576 se establecerá en Pamplona, capital del reino y sede de la diócesis donde abrirá taller en la Navarrería y atenderá el mercado artístico de una amplia zona formada por Navarra, País Vasco, Aragón, Burgos y la Rioja. Así Pamplona se convertirá en centro de operaciones y Navarra en su tierra de adopción donde fallecerá en 1588 y será enterrado en el claustro de la catedral.

Escultor religioso supo dar forma a las imágenes sagradas que la iglesia le demandaba. A pesar de su formación artesanal, la propia de su tiempo, Juan de Anchieta muestra unas capacidades extraordinarias propias de artista, un escultor que sabe dominar la materia y extraer expresivas figuras terminadas con gran figura y acabamiento. Fue también experto tracista de retablos por su dominio de los órdenes clásicos y las proporciones y sus retablos –Cáseda y Santa María de Tafalla entre otros– ofrecen una elaboración personal de modelos de Gaspar Becerra con préstamos del tratadista italiano Sebastiano Serlio. Dominó el arte del desnudo como buen escultor renacentista teniendo como modelo a Miguel Ángel en cuyos tipos se inspiró repetidamente. Sus crucificados de la catedral de Pamplona y de Santa María de Tafalla son buena muestra de hasta que punto la hermosura del cuerpo humano puede expresar sentimientos religiosos. Precisamente fue Juan de Anchieta el introductor en su zona de actividad de esta tendencia, el miguelangelismo o romanismo, que la documentación de la época denomina “el arte a lo nuevo”.

CURSOS

Miércoles, 4 de septiembre de 2013
**Rolan Moys y los inicios de la pintura
 contrarreformista en Navarra**

D. Jesús Criado Mainar
 Universidad de Zaragoza



Paulo Scheppers,
Adoración de los pastores.
 Retablo mayor del monas-
 terio de La Oliva (en la
 actualidad en la parroquia
 de San Pedro de Tafalla).

La celebración del Concilio de Trento (1545-1563) supuso la introducción de cambios notables en la estrategia doctrinal de la Iglesia Católica para hacer frente a las críticas vertidas por la Reforma, trasladados de inmediato a la arquitectura y las artes plásticas de propósito religioso. Este fenómeno, característico del arte italiano y en el que la literatura artística desempeñó un papel primordial, se extendió en las décadas finales del siglo XVI a otros estados católicos, en particular a la Monarquía Hispánica de Felipe II (1556-1598) y Felipe III (1598-1621). En el ámbito de la Ribera de Navarra, adscrita entonces en su mayor parte a la Diócesis de Tarazona y sometida a una fuerte influencia aragonesa, la renovación del arte sacro en clave contrarreformista resulta manifiesta en el encargo de los retablos mayores de los cenobios cistercienses de La Oliva (1571-1587) –en la Merindad de Olite– y Fitero (1590-1591). El primero lo iniciaron los flamencos Rolan Moys (doc. 1571-1592, †1592) y Paulo Scheppers (doc. 1565-1576, †1577), aunque la muerte prematura de éste obligó a aquél a proseguir el encargo desde 1577. Años después Moys contraría ya en solitario el retablo de Fitero.

Según el tratadista Jusepe Martínez, Scheppers y Moys llegaron a Aragón hacia 1559 de la mano de Martín de Gurrea, IV duque de Villahermosa: el primero, oriundo de Malinas, para servirle como «pintor de historias» y el segundo, natural de Bruselas, para crear una galería de retratos de este encumbrado linaje. Años después Scheppers se trasladó a Nápoles, donde trabajó entre 1564-1565 y 1571, entre otros compromisos en la decoración de la cúpula de la iglesia de los Santos Severino y Sossio de esa ciudad. También Moys viajó a Italia, al parecer con el encargo de adquirir pinturas para el duque de Villahermosa, y sabemos que estaba en Roma en abril de 1571.



CURSOS



Rolan Moys, *Santa Águeda*. Retablo mayor del monasterio de Fitero.

Una vez retornados a Zaragoza, Scheppers y Moys asumieron la realización del retablo de La Oliva actuando como mediador el duque don Martín. Este magno conjunto supone la introducción en la pintura del valle medio del Ebro de la manera «delgada y muy gentil» de la escuela flamenca unida a los nuevos modelos de la Contrarreforma a partir de las creaciones napolitanas de Marco Pino, que coincidió con Scheppers en el ornato de los Santos Severino y Sossio. Incluso antes de su instalación en 1587, el retablo de La Oliva se erigió en una obra de referencia para la pintura de Navarra y Aragón. La temprana muerte de Scheppers ha justificado que tradicionalmente se haya concedido a Moys un papel preponderante en esta sociedad,

CURSOS



Juan de Lumbier,
Coronación de la Virgen.
Borja.

CURSOS



Juan de Lumbier, *Santa Águeda*. Cortes.

1588 y desde allí atendió numerosos encargos en la sede episcopal y en localidades del deanado de Tudela.

Completa la terna el navarro Juan de Lumbier (act. 1579-1626, †1626), formado en Zaragoza junto a Pedro Pertús *el Joven* y afincado en Tudela a partir de 1582, que dominó el panorama artístico tudelano durante varias décadas. A diferencia de Galcerán y Metelín, Lumbier no puede ser considerado como un seguidor directo de Moys pero, más allá de este hecho, fue, sin duda, quien mejor supo servirse de las novedades de su estilo para crear un lenguaje plástico sencillo y de enorme eficacia con el que dominó la pintura de la Ribera a lo largo del primer tercio del siglo XVII al tiempo que jugaba un papel nada desdeñable en las vecinas comarcas aragonesas de Tarazona y Borja, en las que se conserva una parte destacada de su producción.

pero el reciente descubrimiento de un tabla firmada y fechada en 1575 por el malinés de *Nuestra Señora del Pilar entre Santiago apóstol y un devoto de la Compañía de Jesús* ha permitido invertir los términos de la proposición y valorar correctamente su aportación.

Más allá de la importancia de las creaciones personales de los pintores del duque de Villahermosa en La Oliva, Fitero e incluso Cascante, interesa recordar el papel de sus discípulos en la difusión de sus modelos y, en menor medida, de su depurado estilo. En el obrador de Moys se adiestraron Antón Galcerán (act. 1578-1614) y Francisco Metelín *el Joven* (act. 1573-1614, †1614). El primero trabajó en Tudela ya en 1587, pero lo más determinante es que Metelín se afincó en Tarazona en

CURSOS

**El platero Velázquez de Medrano
y la microarquitectura en plata**

D. Ignacio Miguélez Valcarlos

UNED Pamplona



Aunque *a priori* pueda parecer que no hay relación entre la arquitectura y la platería, un sencillo análisis de obras de plata nos permite comprobar cómo en ellas aparecen como temas decorativos motivos arquitectónicos. Efectivamente, en muchas piezas de plata vamos a poder comprobar cómo la decoración se articula por medio de elementos tomados de la arquitectura, sobre todo a lo largo de los siglos XV y XVI, cuando vamos a ver cómo se dispone en nudos y macollas de cálices, copones, custodias y cruces, en templetes de custodias y en los cuerpos de portapaces o sacras. Este hecho resulta de gran importancia, ya que no hay que olvidar que una obra arquitectónica no puede trasladarse de un lugar a otro, pero las piezas de plata que están copiando las soluciones arquitectónicas más innovadoras en centros pujantes, van a importar esos modelos a otras poblaciones más apartadas y secundarias que de esta forma conocerán los nuevos lenguajes que se están imponiendo en la arquitectura.

Navarra cuenta con importantes ejemplos en cuanto a obras arquitectónicas plasmadas en platería, como pueden ser los relicarios del Santo Sepulcro, *Lignum Crucis* y Santa Espina y la custodia de la catedral de Pamplona, el brazo relicario de San Saturnino en la iglesia del mismo nombre de Pamplona, o las custodias de Aibar y Sangüesa. Es precisamente esta última el único ejemplo existente en Navarra de custodia turri-forme, probablemente la mayor aportación de la platería hispana a la platería universal, ya que la custodia de la catedral de Pamplona carece de una pieza de este tipo, verdadera arquitectura en plata, respondiendo el ejemplar catedralicio a la tipología de manos.

Para paliar esta falta, el obispo Antonio Zapata y Cisneros (1550-1635) encargó al platero José



Velázquez de Medrano.
Templete para la custodia
eucarística de la catedral
de Pamplona.

CURSOS



Velázquez de Medrano (1561-1622), uno de los mejores artífices navarros del momento, la construcción de unas andas procesionales para la custodia catedralicia. Se trata de una obra en forma de templete arquitectónico cubierto por cúpula, muy influido por Juan de Arfe y El Escorial, y con una rica ornamentación iconográfica relacionada con la Eucaristía, el cual se inauguró en el *Corpus Christi* de 1598. Cuando recibió este encargo, Velázquez se encontraba realizando una obra de iguales características para la catedral de Tarazona (1594-1597). También en estas fechas recibió el encargo de ejecutar una custodia procesional para la catedral de Huesca (1596-1601), de forma turriforme compuesta por tres cuerpos, quizás la pieza más arquitectónica realizada por este maestro, ya que presentaba unas líneas puras con muy poca decoración. Finalmente, y probablemente en relación al anterior trabajo, recibió el encargo de ejecutar la custodia de la iglesia de San Pablo de Zaragoza (1604-1606), también turriforme, pero con mayor carga decorativa e influida por la custodia de la Seo obra de Pedro Lamaison.

Pero la producción de Velázquez de Medrano no se limitó a la ejecución de estas grandes obras arquitectónicas, ya que también realizó la macolla de la cruz de Cirauqui, comenzada por su suegro, Felipe de Guevara, y que constituye su primera obra de carácter arquitectónico, los cálices de Artajona y Eguaras, las crismas de Arróniz y Cirauqui, o el copón de Ardaiz. Así, se puede decir que su influencia en el centro pamplonés se expandió a lo largo de todo el siglo XVII, y que, como vemos, su fama y prestigio no se limitó sólo al taller pamplonés, sino que se extendió fuera de las fronteras navarras, recibiendo encargos de primer orden de territorios vecinos como Tarazona, Huesca o Zaragoza.



Arriba:
Velázquez de Medrano. Templete para la custodia eucarística de la catedral de Pamplona.

Abajo:
Velázquez de Medrano. Templete para la custodia eucarística de la catedral de Tarazona.



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CURSO DE VERANO
EN TORNO AL IV CENTENARIO DEL GRECO (1541-1614)
LAS ARTES EN NAVARRA EN LA ÉPOCA DEL GRECO
3, 4 y 5 de septiembre 2013

Martes, 3 de septiembre de 2013

17h. *El Greco en su IV Centenario.*

18h. *El Greco y Toledo.*

Dña. Ana Carmen Lavín Berdonces, Directora del Museo del Greco (Toledo).

Miércoles, 4 de septiembre de 2013

17h. *De mecenas y artistas.*

D. Ricardo Fernández Gracia, Cátedra de Patrimonio y Arte navarro.

18h. *Juan de Anchieta: un genio de la escultura.*

Dña. María Concepción García Gainza, Cátedra de Patrimonio y Arte navarro.

Jueves, 5 de septiembre de 2013

17h. *Rolán Moys y los inicios de la pintura contrarreformista en Navarra.*

D. Jesús Criado Mainar, Universidad de Zaragoza

18h. *El platero Velázquez de Medrano y la microarquitectura en plata.*

D. Ignacio Miguélez Valcarlos, UNED, Pamplona

Lugar: Civivox Condestable de Pamplona.

Información e inscripciones: 120 plazas. Período de matrícula: del 22 de julio al 2 de agosto. De 10 a 14 horas. Secretaría de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro (Edificio de Bibliotecas, despacho 2480, Universidad de Navarra), teléfono 948425600 - Ext. 802063, o correo electrónico: cpatrimonio@unav.es

PATROCINAN Y ORGANIZAN:



Gobierno
de Navarra



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

COLABORAN:

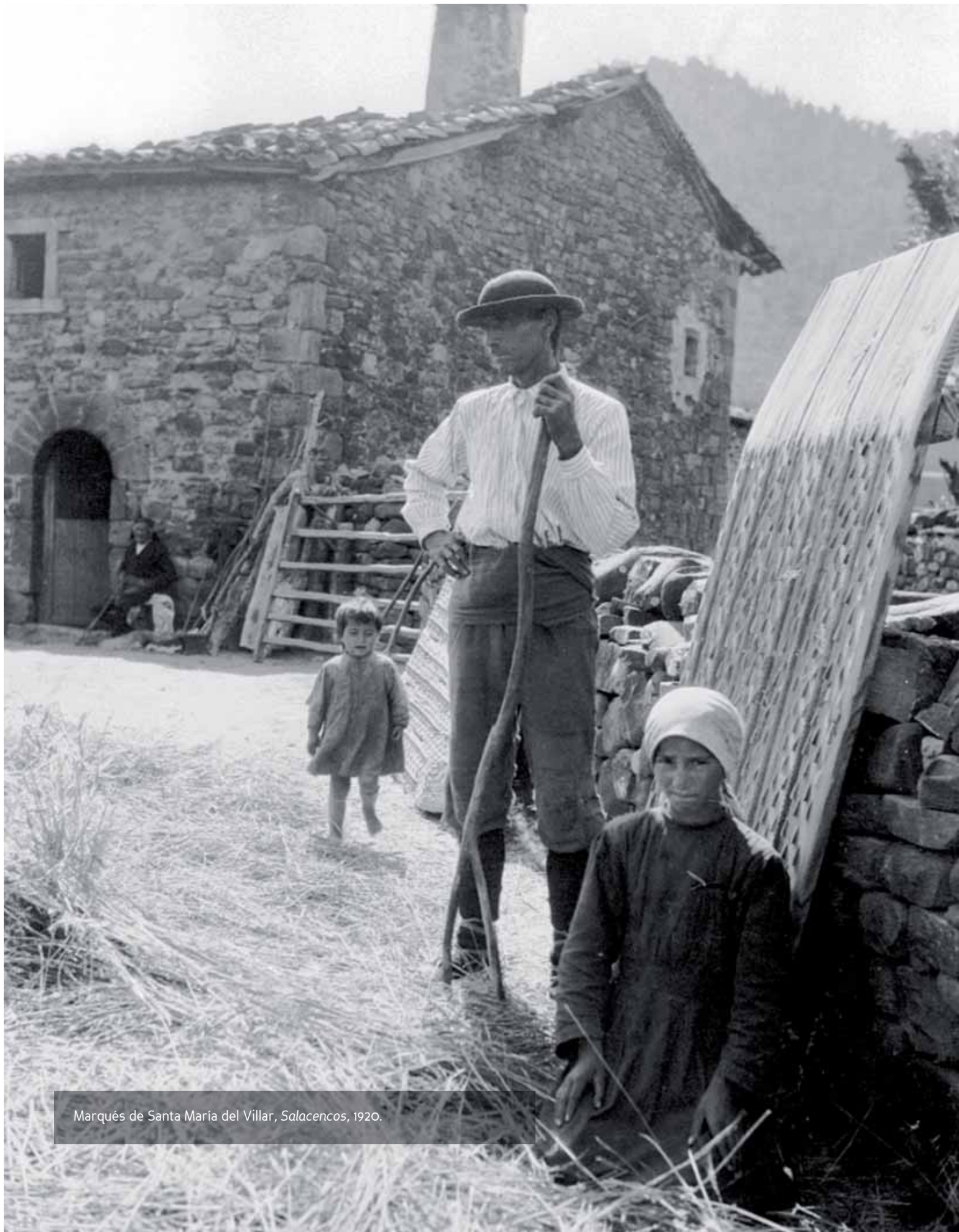


Ayuntamiento de
Pamplona
Iruñeko Udala



Fundación
Euzko Navarra

DIARIO DE NAVARRA



Marqués de Santa María del Villar, *Salacencos*, 1920.