

Reflexiones sobre el arte foráneo en Navarra, durante los siglos del Barroco

Ricardo Fernández Gracia
Universidad de Navarra

Resumen

La historia del arte en Navarra de los siglos XVII y XVIII cuenta con abundantes datos sobre maestros, comitentes y fechas en las que se realizaron notables obras. En la práctica totalidad se han publicado en las últimas décadas, en paralelismo con el interés que ha suscitado la cultura y el arte del periodo Barroco. A partir de todas esas referencias, realizamos algunas reflexiones sobre la recepción, significado y valoración tanto de las obras importadas, la presencia de artistas foráneos y del papel que desempeñaron en su realización algunos promotores y mentores.

A través de cuatro puntos nos acercamos al conocimiento de singulares bienes culturales. En primer lugar pasamos repaso a la historiografía, para pasar después a valorar las obras importadas, el papel de los promotores y los artistas foráneos establecidos en estas tierras.

La Corte madrileña, en el siglo XVII con pintura y en el XVIII con escultura, Nueva España y Perú en Indias, Roma, Nápoles y Flandes constituyen los puntos de referencia más destacados en numerosas piezas de arte mueble. Otros territorios peninsulares con tradición secular en sus relaciones artísticas con Navarra como Aragón o Castilla dejaron paso a aquellos lugares de referencia más internacional. En la difusión del estilo Barroco tuvo una gran importancia la presencia de artistas extranjeros y de otras regiones peninsulares que se establecieron, temporal o definitivamente en Navarra, aportando ideas, formas y maneras novedosas, así como a las particulares vías de llegada de proyectos arquitectónicos y de arte mueble por parte de las pujantes órdenes religiosas.

Abstract

The history of art in Navarra in the 17th and 18th centuries is comprised of a wide range of artistic masters, patrons and periods during which outstan-

ding works of art were produced. In line with the general interest prompted by the culture and art of the Baroque period, a great deal has been published in this regard in recent years. These reflections on the reception, meaning and evaluation of imported art-works, the presence of foreign artists in the region, and the role of a number of patrons and mentors are based on such sources.

The interpretation of these cultural goods is framed by four points: a review of the existing historiography; evaluation of the relevant imported art-works; the role of patrons; and the work of foreign artists who settled in the region.

The standards for many examples of domestic and furniture art were set in the Court in Madrid (painting in the 17th century; sculpture in the 18th century), New Spain and Peru in the Indies, Rome, Naples and Flanders. In artistic terms, the secular influence on art in Navarre from other regions on the Iberian peninsula, such as Aragon and Castille, was superseded by this international frame of reference. In addition to the ways in which architectonic projects and art-works came about at the behest of powerful religious orders, the new ideas, models and methods introduced by foreign artists and artists from other regions on the Iberian peninsula who settled temporarily or permanently in Navarre had a significant bearing on the spread of the Baroque in the region.

Introducción

Esta ponencia general sobre las manifestaciones artísticas de los siglos XVII y XVIII en Navarra, no quiere convertirse en simples listados de obras, artistas o promotores que hicieron posible, ni siquiera en nuevas aportaciones a esas relaciones. Más bien pretende realizar algunas reflexiones en cuatro partes desde distintos puntos de vista, en base a estudios ya publicados y a otra documentación menos conocida o inédita que nos puede abrir luces sobre la llegada de obras y artistas de fuera de Navarra, su recepción, significado y valoración, o el papel que en ello desempeñaron algunos promotores y mentores.

Con esos objetivos nos centraremos en cuatro puntos. En primer lugar, pasaremos repaso a la historiografía, para pasar después a valorar el papel de los promotores, las obras de arte mueble importadas y, finalmente, los artistas foráneos establecidos en estas tierras.

Los datos históricos intentaremos valorarlos en su justa medida, conscientes que la meta del historiador del arte en este tema debe ser el qué, quién, cuándo, dónde, porqué, para qué y cómo de las obras que llegaron de allende las fronteras navarras, como dádivas de patronos y donantes o bien se realizaron en ciudades y villas del Reino por maestros que se trasladaron para ello, residiendo en ellas, en algunas ocasiones, por largo tiempo. A lo largo de los párrafos de este trabajo destacaremos asimismo el particular "*iter*" o camino que utilizaron los comitentes para hacer llegar a artistas u obras hacia Navarra, valiéndose en muchos casos de terceras personas o del parecer de

entendidos en la materia. Más escasas son las referencias a la protección de artistas de allende nuestras fronteras, aunque existieron algunos casos que también estudiaremos puntualmente.

Un repaso historiográfico

El escaso interés, e incluso el desprecio hacia el Barroco ha sido un hecho general que todavía ha sido más patente en regiones peninsulares como Navarra, en donde el arte medieval sedujo a los primeros historiadores del arte y estudiosos en general, por constituir un capítulo destacadísimo, a la vez que desde la propia Comunidad Foral se veía en aquellas manifestaciones del Medioevo la evocación de un pasado al que no era ajena la realidad del Reino independiente, antes de la incorporación a Castilla. Con cierta desventaja respecto al Renacimiento en el que puso su atención Tomás Biurrún y Sotil con un libro ya clásico, en 1935¹, el conocimiento de las manifestaciones artísticas de los siglos XVII y XVIII arranca tan sólo hace seis lustros.

La visión peyorativa de las artes del Barroco, en general, y *a fortiori* de sus retablos arrancó, como en otros lugares, de la crítica académica y arraigó ampliamente, llegando prácticamente hasta el último tercio del pasado siglo. Don Antonio Ponz, al visitar las iglesias pamplonesas, dejó escritas, en 1785, expresiones como éstas: *siento haber visto en la Parroquial de San Lorenzo el monstruoso ornato de la Capilla de San Fermín, y el indecible maderaje de los retablos amontonados y extravagantes de San Saturnino. No hay en la Iglesia del Carmen cosa razonable a donde volver los ojos, pues empezando de la clásica monstruosidad del retablo mayor, así por la arquitectura, como por la escultura, siguen los otros por el mismo término*². Respecto a la catedral de Pamplona, tras alabar la fábrica gótica, el proyecto de fachada y el retablo mayor, arremetió contra las obras barrocas con expresiones como éstas: *pero si no le quitan el ridículo tabernáculo moderno -del retablo mayor- y lo demás con que han llenado el espacio que ocupaba el antiguo, mantendrán una insufrible deformidad, cual es la que se observa en los demás retablos de las capillas*³. Sus apreciaciones y las de Ventura Rodríguez, autor del proyecto de la fachada neoclásica de la catedral, cuajaron en la personalidad de don Santos Ángel de Ochandátegui, responsable *in extremis* de la desaparición de algunos retablos y rejas, así como de otros tantos traslados y reformas en el interior de la catedral.

Las enseñanzas de la Real Academia de San Fernando, fielmente seguidas por Ochandátegui, se resumen perfectamente en el memorial que entregó al cabildo catedralicio pamplonés, una vez finalizada la fachada, en sintonía con

¹ BIURRÚN Y SOTIL, T., *La escultura y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona, Gráficas Bescansa, 1935.

² PONZ, A., *Viage fuera de España*, vol. II, Madrid, Joachin Ibarra, 1785, p. 340.

³ *Ibidem*, p. 338.

lo propugnado por autores como el marqués de Ureña⁴. Sus ideales de limpieza de rejas, retablos barrocos y traslados diversos no surtieron efecto de momento, aunque estuvieron subyacentes hasta mediados de la pasada centuria. En este sentido, las obras realizadas en 1946, con el traslado de la sillería del coro, lo demuestran fehacientemente⁵. Un sinnúmero de proyectos sometidos a la venia y aprobación de la Real Academia de San Fernando en los últimos años del siglo XVIII, y las apreciaciones de aquella institución cooperaron a la denostación de otras tantas obras en las que los maestros navarros seguían apegados a la tradición barroquizante⁶.

Todos aquellos planteamientos emanados de la crítica neoclásica calaron en Navarra y, muy particularmente en Pamplona, hasta fechas recientes, de modo que habrá que buscar en ellos la responsabilidad en la desaparición sistemática de los retablos y piezas de exorno, como pulpitos y órganos de los siglos XVII y XVIII, de las iglesias en Pamplona y Navarra en general.

En gran parte, todas esas pérdidas se han de explicar por aquella consideración peyorativa, a lo que hemos de añadir la falta de conocimientos sobre aquellos bienes culturales. Llegados a este punto podemos reflexionar al amparo del aforismo latino que reza: *Nihil vólitum quin praecógnitum* (*Nada es querido si antes no es conocido*). O dicho de otro modo y con interrogante: ¿Se puede amar, sentir como propio o valorar aquello que no se conoce? Difícilmente, por no decir imposible. Evocando a Ovidio (*Ars Amatoria*, 3, 397), que nos recuerda que no se desea lo que no se conoce (*Ignoti nulla cupido*), podemos hacer extensivo esos dichos a parcelas como el patrimonio cultural barroco a lo largo del siglo XIX y gran parte de la siguiente centuria. El desconocimiento de un rico acervo hizo que el patrimonio navarro de los siglos del Barroco no tuviese eco alguno en los grandes repertorios del arte español, que ignoraban casi por completo el Barroco regional, en toda su extensión, con la salvedad del pintor Vicente Berdusán, al que, por cierto, se prestó cierta atención, más en los estudios aragoneses que en los navarros.

Una primera llamada de atención fue hecha por la prof. García Gainza en un artículo publicado en 1975⁷, en donde puso de manifiesto la existencia de notables conjuntos, correspondientes a las diferentes fases o etapas por las que discurre el retablo de los siglos XVII y XVIII, a la vez que reivindicaba por primera vez la existencia del arte barroco en la región, al anotar: *un estudio detenido de las obras artísticas de este reino, en los siglos XVII y XVIII*,

⁴ MOLINA Y SALDÍVAR, J. (marqués de Ureña), *Reflexiones sobre la Arquitectura, ornato y música en el templo*, Madrid, Joachin Ibarra, 1785.

⁵ FERNÁNDEZ GRACIA, R., “La restauración de la postguerra”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. I. Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús M^o Omeñaca*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2006, pp. 293-321.

⁶ FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Documentación del Archivo Diocesano de Pamplona para el estudio de la historia del arte navarro. A modo de ejemplo: la fachada de la catedral de Pamplona y los epígonos del Barroco en Navarra”, *Príncipe de Viana*, 2004, pp. 87-134.

⁷ GARCIA GAINZA, M.C., “Notas para el estudio de la escultura barroca navarra”, *Letras de Deusto*, 1975, pp. 127-145.

pone de relieve la existencia de un arte barroco, quizá no tan espléndido como el renacentista, pero sí digno de tenerse en cuenta a la hora de hacer el balance del barroco nacional.

Hasta esa fecha de 1975, apenas podemos reseñar, contadísimos trabajos serios en referencia a obras barrocas. El primero de ellos, publicado en el *Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra*, en 1929, por José María Huarte, fue un estudio documental sobre el conjunto de retablos de Recoletas de Pamplona⁸. De entre la bibliografía local, destacan por el rigor documental, así como por su llamada de atención sobre el Barroco en una localidad concreta, los estudios de Arrese sobre Corella, toda una excepción digna de tener en cuenta y valorar en su justa medida⁹.

Por lo demás, la única atención hacia las obras de los siglos XVII y XVIII, se resumía a su mención en monografías locales y de monumentos, cuando su autor era mínimamente respetuoso con las manifestaciones artísticas de aquellos siglos, ya que en muchos estudios de ese tipo, encontramos con frecuencia el desprecio de ignorarlos entre el patrimonio local, o alguna frase despectiva acuñada durante el siglo XIX.

Un dato harto significativo sobre el panorama que describimos es que en la revista *Príncipe de Viana*, que tantos trabajos recogió sobre arte medieval y renacentista, apenas hizo acopio de estudios serios sobre obras barrocas hasta los años ochenta¹⁰.

A partir de la década de los setenta y fechas posteriores encontramos obras estudiadas y valoradas con una metodología rigurosa y seria en el campo histórico-artístico, siempre en investigaciones llevadas a cabo en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra. Estudios de García Gainza se centraron en la influencia de Gregorio Fernández en la plástica navarra¹¹, en otros monumentos del barroco regional y en los retablos de Lesaca¹². Asimismo algunas tesis de licenciatura y doctorales, que abordaban estudios de templos en su totalidad o grandes conjuntos monumentales, sustentadas en el citado centro docente y dirigidos por la citada profesora, comenzaron a prestar la debida atención a las obras del periodo barroco¹³. Del mismo modo, otros trabajos de personas formadas en el citado Departamento

⁸ HUARTE, J. M. de, "Los retablos del convento de Monjas Recoletas de Pamplona", *Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra*, 1927, pp. 300-326.

⁹ ARRESE, J.L., *Arte religioso en un pueblo de España*, Madrid, CSIC, 1963 y *Colección de biografías locales*, San Sebastián, Gráficas Valverde, 1977.

¹⁰ GARCÍA GAINZA, M.C. y AZANZA LÓPEZ, J.J., "Contribución de la revista Príncipe de Viana a la Historia del Arte navarro", *Príncipe de Viana*, 1993, pp. 553-571.

¹¹ GARCÍA GAINZA, M.C., "La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1972, pp. 371-390.

¹² GARCÍA GAINZA, M.C., "Los retablos de Lesaca. Dos nuevas obras de Luis Salvador Carmona", *Homenaje a don José Esteban Uranga*, Pamplona, Aranzadi, 1969, pp. 327-363, y "El convento de Carmelitas Descalzas de Lesaca", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1973, pp. 333-344.

¹³ ORBE SIVATTE, M., "Estudio histórico-artístico de la parroquia de San Pedro de Mendigorriá. Escultura", *Príncipe de Viana*, 1982, pp. 551-582; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., *Miranda de Arga entre el Gótico y el Barroco*, Estella, Ayuntamiento de Miranda de Arga, 1992, y LABEAGA MENDIOLA, J.C., *Viana monumental y artística*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1984.

han ido tratando aspectos concretos o relacionados con las artes de los siglos XVII ó XVIII¹⁴.

Paralelamente, a partir de 1978, la recogida de datos, preparación y publicación de los volúmenes del *Catálogo Monumental de Navarra*¹⁵ puso de manifiesto la existencia de excelentes obras y maestros en diferentes pueblos de Navarra. Una valoración bibliográfica del Barroco navarro, fue realizada por García Gainza en las *Actas del I Congreso General de Historia de Navarra*¹⁶, mientras todas las aportaciones, particularmente las publicadas en el *Catálogo Monumental de Navarra*, comenzaban a dar sus frutos con ecos a nivel nacional. Así, entre sus lógicas consecuencias se encuentra la aparición, por primera vez en obras de carácter general, de apartados referentes a la escultura y el retablo en Navarra, como ocurre en las conocidas obras de Martín González¹⁷, en las que se valoran los diferentes periodos y talleres del retablo barroco en estas tierras.

En el campo de la arquitectura la primera síntesis del periodo, tanto para la civil como para la religiosa se publicó en 1992 en la colección *Ibaiak eta Aranak*¹⁸. En 1998 se publicó la tesis del profesor Azanza sobre la arquitectu-

¹⁴ MOLINS MUGUETA, J.L., *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Príncipe de Viana-Ayuntamiento, 1974; ECHEVERRÍA GOÑI, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., "El convento e iglesia de los Carmelitas Descalzos de Pamplona. Exorno artístico", *Príncipe de Viana*, 1982, pp. 819-891, "Aportación de los Carmelitas Descalzos a la historia del arte navarro. Tracistas y arquitectos de la orden", *Santa Teresa y Navarra. IV Centenario de su muerte*, Pamplona, 1982, pp. 183-320, *La parroquia de San Juan en el conjunto urbano de Huarte Araquil*, Pamplona, 1987; FERNÁNDEZ GRACIA, R., "El mecenazgo artístico de don Gaspar de Miranda y Argaiz, obispo de Pamplona", *De la iglesia y de Navarra. Estudios en honor del prof. Goñi Gaztambide. Scripta Theologica*, 1984, pp. 633-641; "Contribución a la obra de José Ramírez en Navarra", *El Arte Barroco en Aragón. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, 1985, pp. 249-262; "Algunas obras de Juan Tornes, escultor de Jaca en Navarra", *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, 1987, pp. 371-389; "Escultura y retablos de las Clarisas de Estella", *Príncipe de Viana*, 1990, pp. 533-558; "Barroco", en *La Catedral de Pamplona*, vol. II. Pamplona, 1994, pp. 35-73; "El retablo barroco en la Ribera", en *El arte en Navarra. Renacimiento, Barroco y del Neoclasicismo al arte actual*, vol. II, Pamplona, Diario de Navarra, 1994, pp. 449-464; LABEAGA MENDIOLA, J.C., "El retablo mayor de la parroquia de Santiago de Sangüesa (Navarra)", *Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 1988, pp. 227-248; y GARCÍA GAINZA, M.C., "El retablo cortesano", en *El arte en Navarra. Renacimiento, Barroco y del Neoclasicismo al arte actual*, vol. II, Pamplona, 1994, pp. 466-477.

¹⁵ De GARCÍA GAINZA, M.C., HEREDIA MORENO, M.C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Tudela*. Pamplona, 1980; *Catálogo Monumental de Navarra II. Merindad de Estella*, vols. I y II, Pamplona, 1982 y 1983; *Catálogo Monumental de Navarra III. Merindad de Olite*, Pamplona, 1985; GARCÍA GAINZA, M.C. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra. IV. Merindad de Sangüesa*, vol. I. Pamplona, 1989; GARCÍA GAINZA, M.C., ORBE SIVATTE, M. y DOMEÑO MARTINEZ DE MORENTIN, A., *Catálogo Monumental de Navarra. IV. Merindad de Sangüesa*, vol. II, Pamplona, 1992; GARCÍA GAINZA, M.C., ORBE SIVATTE, M., DOMEÑO MARTINEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LOPEZ, J.J., *Catálogo Monumental de Navarra V. Merindad de Pamplona*, vols. I, II y III, Pamplona, 1994, 1996 y 1997.

¹⁶ GARCÍA GAINZA, M.C., "Historia del Arte", *Príncipe de Viana. Actas del I Congreso General de Historia de Navarra*, vol. I, 1987, Anejo 6, pp. 227-279.

¹⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura barroca en España. 1660-1770*, Madrid, Cátedra, 1983, y *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993.

¹⁸ ECHEVERRÍA GOÑI, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Navarra" y "Arquitectura civil en Navarra durante el Renacimiento y el Barroco", *Ibaiak eta Aranak. Guía del Patrimonio histórico-artístico y paisajístico*, vol. VIII, San Sebastián, Etor, 1991, pp. 175-216 y 217-240.

ra religiosa del Barroco¹⁹ y, en 2004, la de Pilar Andueza sobre arquitectura señorial en Pamplona²⁰.

Los estudios de pintura cuentan con varias aportaciones a la figura de Vicente Berdusán²¹. En 1998, fruto de una exposición dedicada al pintor con motivo del III Centenario de su muerte, que tuvo lugar en el Museo de Navarra, apareció un volumen con diversas aportaciones²². Otras exposiciones dedicadas al mismo pintor en Ejea (Zaragoza)²³ y la tesis de Juan Carlos Lozano López²⁴, han seguido aportando novedades, especialmente a la ampliación del catálogo de su obra. Para la pintura foránea sigue siendo válida la síntesis que realizamos junto al prof. Echeverría Goñi para el Primer Congreso de Historia de Navarra²⁵.

El retablo fue objeto de nuestra tesis doctoral, defendida en 1997 y publicada en 2003²⁶. La platería del periodo fue objeto de la tesis doctoral de Mercedes Orbe y está pendiente de publicación. Los legados de Indias, especialmente la platería, han sido estudiados por Echeverría Goñi²⁷, A. Orbe, M. Orbe y Carmen Heredia²⁸ y Aramburu Zudaire²⁹. En referencia a otras artes suntuarias, hemos de mencionar nuestros estudios sobre el grabado devocional³⁰ e histórico³¹ y otras monografías sobre los belenes tradicionales en Navarra³². Los festejos fúnebres del reino han sido estudiados por los profs. Azanza y Molins³³, en base a la rica colección de jeroglíficos que conserva el archivo municipal de Pamplona.

A todo ello hay que añadir que los libros y monografías de los grandes monumentos restaurados cuentan con capítulos destinados a glosar el de-

¹⁹ AZANZA LÓPEZ, J.J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998.

²⁰ ANDUEZA UNANUA, P., *Arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004.

²¹ CASADO ALCALDE, E., "Berdusán", *Príncipe de Viana*, 1978, pp. 507-546.

²² *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998.

²³ *Berdusán vuelve a Ejea. Obra aragonesa*, Ejea de los Caballeros, 1999, y *Vicente Berdusán el artista artesano 1632-1697*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2006.

²⁴ LOZANO LÓPEZ, J.C., *Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2006.

²⁵ FERNÁNDEZ GRACIA R. y ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Para un panorama de la pintura barroca en Navarra. Nuevos lienzos de escuela madrileña", *Actas del I Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana*, 1988, anejo 11, pp. 87-95.

²⁶ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004.

²⁷ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., "Mecenazgo y legados de indios en Navarra", *Actas del II Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana*, 1991, anejo 13, pp. 157-200.

²⁸ HEREDIA MORENO, C., ORBE SIVATTE, M. y ORBE SIVATTE, A., *Arte hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992.

²⁹ ARAMBURU ZUDAIRE, J.M., *Vida y fortuna del emigrante navarro a Indias (siglos XVI y XVII)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1999, pp. 363-366.

³⁰ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "La estampa devocional en Navarra", *Signos de identidad histórica para Navarra*, vol. II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, pp. 183-200.

³¹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Reges Navarrae. Dibujos y grabados para ediciones ilustradas de los Anales de Navarra en el Siglo de las Luces*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002.

³² FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Belenes históricos en Navarra. Figuras para la memoria*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2005, y *¡A Belén Pastores! Belenes históricos en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra Institución Príncipe de Viana - Ayuntamiento de Pamplona, 2006.

³³ MOLINS MUGUETA, J.L. y AZANZA LÓPEZ, J.J., *Exequias reales del Regimiento Pamplonés en la Edad Moderna*, Pamplona, Ayuntamiento, 2005.

sarrollo de las artes del Barroco en ellos, como ha ocurrido en los casos de las catedrales de Pamplona y Tudela³⁴.

En los últimos años hay que mencionar por sus singulares aportaciones todas aquellas fichas catalográficas que acompañan a los catálogos de algunas exposiciones que han venido a valorar mejor en sus contextos, ciertas piezas singulares que se han mostrado en las mismas³⁵.

Gracias a todos estos estudios ha sido posible, por una parte la presencia del Barroco en las síntesis de arte navarro. En tal sentido hay que recordar las páginas que se dedican al periodo en el trabajo del profesor Buendía³⁶ y sobre todo gran parte del volumen publicado por Diario de Navarra y dirigido por García Gainza, en donde se contienen trabajos de la citada profesora, Azanza López, Molins Mugueta y nuestros dedicados a las artes del Barroco³⁷.

La investigación y el conocimiento han avanzado en apenas cuarenta años mucho y de manera rápida. Todo ello unido al conocimiento de la mayor parte de nuestro patrimonio, gracias a la publicación del *Catálogo Monumental de Navarra*, nos sitúa en muchos casos en un nivel que desea y quiere dar nuevos pasos a la hora de contextualizar debidamente tantas noticias y tantos nombres en relación con obras de distintos géneros. Llegado a este punto, somos conscientes de que hoy se hace necesario filiar piezas con personas y conocer mejor los ambientes y motivaciones que llevaron a algunos a hacer un regalo, y a otros a dirigirse a una institución o a un cargo político o eclesiástico para que sirviera de interlocutor en un encargo. Conforme vayamos conociendo todos esos aspectos, en definitiva los porqués de todo aquello que rodeó la gestación de las obras artísticas, éstas nos servirán en su verdadera extensión como elementos condensadores de valores histórico-artísticos, ya que leídos correctamente, asumen y resumen el carácter esencial de la cultura a la que pertenecen.

El papel de los promotores

Las instituciones

Un lugar importante entre los promotores y mentores ocupan las instituciones eclesiásticas y civiles, tanto desde el punto de vista del encargo pun-

³⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "El Barroco", *La catedral de Pamplona*, vol. II, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, pp. 35-75; "Patronos, proyectos y artistas durante los siglos del Barroco", *La catedral de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 287-315, y "Culto y cultura. Un patrimonio mueble excepcional salvado de la Desamortización en Navarra", *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 93-124.

³⁵ *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2005; *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Fundación Caja Navarra, 2006; *Tudela, el legado de una catedral...* Op. cit., y *Fitero: el legado de un monasterio*, Op. cit.

³⁶ BUENDÍA, J.R., "Arte", en *Tierras de España. Navarra*, Madrid, Fundación Juan March, 1988, pp. 263-292.

³⁷ *El arte en Navarra*, vol. II, Pamplona, Diario de Navarra, 1994, pp. 386-576.

tual como en todo lo referente a la barroquización del protocolo y ceremonial, tan inherente a la fiesta.

En la catedral de Pamplona, al comenzar el siglo XVII su cabildo estaba en plena sustitución de las prácticas litúrgicas medievales codificadas en los antiguos Breviarios, en pro de una nueva liturgia, emanada de las disposiciones tridentinas y del Ritual romano de San Pío V, algo que sucedió hacia 1585. El nuevo Reglamento de Coro se hizo a imitación del de la Primada de Toledo en torno a 1598. 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 impercedera por la construcción de la sacristía, el retablo mayor y las andas de plata para el *Corpus*, obras de impronta herreriana, en sintonía con los gustos cortesanos. El hecho de que Zapata había sido 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 coro³⁸.

Con aquellos cambios, no sólo mutaron fórmulas de oraciones, músicas y ritos, sino que se perdieron las procesiones generales o públicas que, desde los siglos de la Edad Media, se venían celebrando en la ciudad. Con el pretexto de que *el frecuente uso de ellas disminuía la devoción*, se convirtieron en claustrales tres grandes procesiones medievales que tenían lugar en las fiestas de San Pedro, la Corona de Cristo y la Exaltación de la Santa Cruz. La primera, quizás la más solemne, tenía como protagonista la escultura de la Virgen titular del templo, junto a las arcas relicarios; la de la Corona del Señor se celebraba en la dominica tras la fiesta de los apóstoles y paseaba por las calles con el relicario gótico de la Santa Espina. La de la Exaltación de la Cruz fue la última de las instituidas, a raíz de la donación del *Lignum Crucis* por parte de Manuel II Paleólogo a Carlos III, en 1400 y de éste último a la catedral, el día de Reyes de 1401.

En el caso de la entonces colegiata de Tudela, hemos podido documentar numerosos cambios en el ceremonial, los hábitos corales y todo un conjunto de noticias que hablan *per se* de la importancia del lenguaje de las campanas, los gestos y la música. Ésta última desempeñaba en los actos litúrgicos un papel de auténtica “*banda sonora*”, con la que se subrayaban momentos cargados de símbolos, rituales que hablaban con sus gestos, así como las acciones sin palabras de quien oficiaba³⁹.

Por lo que respecta a las instituciones del Reino, la incorporación de Navarra a la Monarquía Hispánica, con la creación de nuevos órganos de administración y la alteración de funciones y competencias en otros de origen medieval, produjo desplazamientos en los organigramas, con repercusiones obvias en el ámbito de la etiqueta y un sinnúmero de pleitos sobre preferencias y precedencias⁴⁰.

³⁸ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Navidad en la catedral de Pamplona. Ritos, fiesta y arte*. Pamplona, Departamento de Arte. Universidad de Navarra, 2007, p. 15.

³⁹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Liturgia, magnificencia y poder”, *La catedral de Tudela...* Op. cit., pp. 109-133.

⁴⁰ AZANZA LÓPEZ, J.J. y MOLINS MUGUETA, J.L., *Exequias reales del Regimiento Pamplonés...*, pp. 28-32.

Las Cortes y la Diputación del Reino cuidaron de modo especial su ceremonial. Las Cortes de Navarra obtuvieron el privilegio de uso de mazas en 1600, tras un sinnúmero de gestiones desde veintiocho años atrás. Las piezas argénteas fueron realizadas en 1604 por Miguel Cerdán. Las gramallas de los maceros se sustituyeron a lo largo del tiempo y el uso de golilla cayó en desuso en el siglo XIX. Un personaje clave en el séquito de los actos protocolarios fue el Rey de Armas, de abolengo medieval, que lucía en su cota de armas —especie de dalmática— el escudo de Navarra y, desde el siglo XVII, también una medalla con las armas del Reino. El traje de la Diputación del Reino, hasta su desaparición en 1835, fue el de golilla, a excepción de las ceremonias de proclamaciones reales, en donde podían lucir casacas elegantes de ricas telas. En la tardía fecha de 1795 las Cortes, considerando *que en este Reyno siempre ha sido de mucho respeto el vestido y traje de la golilla, y muy propio de las personas que tienen a su cuidado el gobierno de los pueblos y la administración de su justicia...*, aprobaron su extensión a las Buenas Villas con asiento en Cortes⁴¹. El uso de medallas por parte de los miembros de las Cortes y la Diputación del Reino es tardío, data de 1829, cuando las Cortes en la última reunión de su dilatada historia, consideraron que sería conveniente su uso, al modo de lo que practicaban los alcaldes y regidores de las Buenas Villas, *para que se les guarde en público la consideración conveniente*⁴².

La Diputación se encargaba del adorno de la Sala Preciosa para la celebración de las Cortes y otros actos. Para su decoración se encargaron en pleno siglo XVIII, como hicieran otros ayuntamientos como el de Estella, retratos de los reyes. El deseo de poseer unas pinturas dignas, por parte de la Diputación del Reino, 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 Braganza⁴³. Al poco tiempo, en 1760, bajo el reinado de Carlos III, la misma corporación determinó acometer 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*⁴⁴. 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 llaman el Romano, después de largas conferencias y debates, no quiere por*

⁴¹ MARTINENA RUIZ, J.J., “El Ceremonial solemne de la Diputación de Navarra en los actos religiosos”, *El Himno de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1987, p. 73.

⁴² *Ibidem*, p. 74.

⁴³ MARTINENA RUIZ, J.J., *El Palacio de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985, p. 211.

⁴⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Reges Navarrae...*, pp. 19 y ss.

dichos seis retratos menos de ciento y cincuenta doblones, respondiendo que de su mano no salen mamarrachos. 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.

Todos esos retratos se han conservado y obedecen a las modas dieciochescas que combinan influencias francesas e italianas. 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 Madrid⁴⁵. 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 Ranc⁴⁶.

El último encargo que realizó la Diputación del Reino a Madrid, en el siglo XVIII, fue el de los retratos de Carlos IV, -VII de Navarra- y su mujer María Luisa de Parma, en 1789. El 12 de febrero, el agente de la Diputación escribía, esperando que la pintura fuese del agrado de la Diputación *por ser la mejor semejanza al rey de cuantos he visto por no haberse su Majestad querido permitir retratarse más de cinco cuartos de hora en otros tantos días y por ser de un gran autor que, por su carácter, he tenido que sujetarle a que lo haga pintando en mi casa sin dejarle salir de ella más que a dormir y así he podido conseguir que en menos de un mes haya hecho el que he remitido y otro para la ciudad que también irá mañana. Tengo la satisfacción de que se puede poner a la expectación de cualquiera pueblo y advierto que me ha parecido que le pongan en el manto las armas del Reino y de Castilla como que están bordadas.*

Entre los encargos del Reino, ligados a su propia identidad política, destacan las ediciones ilustradas con grabados del aragonés José Lamarca de los Anales de Moret y Alesón⁴⁷. Una primera (1756), que se enriquecía a iniciativa del impresor Domech con los retratos de los monarcas privativos, no vio la luz, mientras la segunda apareció en 1766. Ambos intentos se han de entender en un contexto muy concreto, el de una Navarra que veía peligrar su *status*, ante las reformas centralistas de los Borbones. En pleno Siglo de las Luces, los “fueros” constituyeron una señal de identidad para los nava-

⁴⁵ MORALES Y MARÍN, J.L., *Pintura en España 1750-1808*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 102-103.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 93-95.

⁴⁷ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Reges Navarrae...*, pp. 47 y s

rros, como señal de identidad colectiva, en unos momentos en que para muchos el *status* de Navarra constituía un incómodo arcaísmo, especialmente, en el reinado de Carlos III, cuando los ataques contra los “fueros” se convirtieron en una actitud permanente y, de manera muy especial, a partir de 1766, cuando el conde de Aranda subió al poder y Campomanes no discutía asuntos concretos de tipo económico o militar, sino el mismo fundamento del régimen foral. La Diputación del Reino, debió pensar que los libros de Moret y Alesón vendrían muy bien como soporte histórico en aquel contexto, en el que el espíritu ilustrado iba calando poco a poco en algunas élites sociales. Además, la publicación se iba a ilustrar, con lo que la propaganda y persuasión estaban, si cabe, más aseguradas. Hay que tener en cuenta que el tema de las imágenes del pasado, gestas y retratos de los monarcas privados navarros, ya no volverían a tratarse en la figuración artística hasta justamente un siglo después, en otro contexto muy diferente pero con alguna similitud.

Los Ayuntamientos también modificaron sus usos y costumbres en aras a una mayor pompa, teatralidad, suntuosidad y, en definitiva, para la persuasión. A imitación de otras ciudades como Madrid, Burgos o Zaragoza, las autoridades municipales barroquizaron su protocolo y sus tradicionales usos. Las capitales de merindad incorporaron rápidamente veneras y maceros a su ceremonial. El codiciado privilegio de uso de mazas lo fueron logrando las corporaciones municipales a lo largo de los siglos XVII y XVIII. En el caso de Tudela, con el casco urbano adaptado a las características de las ciudades de la época como ciudad convento y con la flamante Plaza Nueva, sus autoridades obtuvieron, en 1621, el permiso para utilizar veneras y en 1681 sustituyeron las viejas mazas por otras nuevas que labraron los plateros Francisco Huarte y José Echarri⁴⁸. Algunos elementos tan característicos de la fiesta antes y ahora como la comparsa de gigantes se creó en el siglo XVII de la mano de artífices como el platero Felipe Terrén, corriendo su dirección a cargo de Francisco Gurrea. El primero de ellos, en 1614 incorporó los gigantes junto a la tarasca en las grandes procesiones del Corpus y Santa Ana⁴⁹ y el segundo, el gran retablista, dirigió toda la comparsa durante las últimas décadas del siglo XVII. Los grandes fastos como las visitas reales⁵⁰ y las fiestas organizadas con motivo de la catedralidad de su colegiata en 1783⁵¹ constituyeron momentos singulares para lucir los nuevos usos.

Como primera imagen de los regimientos municipales, los edificios de las casas consistoriales también se reformaron o se levantaron de nuevo, para lo que se requirieron planos o dictámenes. En Pamplona se erigió de nuevo su casa consistorial en 1753. En su construcción se dieron cita y por diversos

⁴⁸ FUENTES PASCUAL, F., *Bocetos de Historia Tudelana*, Tudela, Gráficas Muskaria, 1958, pp. 12, 106 y 192.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 12.

⁵⁰ CASTRO ÁLAVA, J.R., *Miscelánea Tudelana*, Tudela, Caja de Ahorros de Navarra, 1972, pp. 248 y ss.

⁵¹ AZANZA LÓPEZ, J.J., “Un sueño secular hecho realidad. Las fiestas de la catedralidad”, *La catedral de Tudela...*, pp. 45-61

motivos los maestros pamploneses del momento, Fernando de Muzquiz, Juan Miguel Goyeneta, Manuel Olóriz, el tudelano José Marzal y Gil, aunque también participaron el ingeniero militar Jerónimo Marquelli y el presbítero-arquitecto José Zay Lorda. Del edificio barroco sólo se conserva en la actualidad la fachada y numerosos diseños publicados en el estudio de Molins⁵².

No podía quedar atrás la primera institución eclesiástica de la diócesis de Pamplona, su obispo, para el que se levantó un suntuoso palacio en pleno siglo XVIII, a lo largo de los años 1734 y 1740 entre los pontificados de don Melchor Ángel Gutiérrez y don Francisco Ignacio Añoa y Busto. En él trabajaron un sinnúmero de artífices de distinta procedencia, entre los que destaca el cantero Miguel de Barreneche, siempre bajo la supervisión del veedor de obras del obispado. Es un edificio, ante todo funcional para las viviendas del prelado y sede del tribunal eclesiástico. Sus fachadas de ladrillo y piedra salpicadas de regulares vanos se enriquecen con sendas portadas de piedra que siguen modelos del mejor maestro de la Pamplona del momento, Juan Miguel Goyeneta.

Respecto a otros obispos de Pamplona, apenas si se distinguieron mientras ciñeron la mitra de San Fermín, por su labor en la promoción de las artes, si bien dejaron testimonio de ello en sus lugares de nacimiento o en otras sedes que ocuparon al ser promovidos desde la capital navarra. Uno de los que más trato tuvo con artistas fue el calagurritano don Gaspar de Miranda y Argáiz que protegió a su paisano Camporredondo, llegando a recomendarlo a ciertos patronatos locales como Los Arcos y Lerín. Don Gaspar costeó algunas obras de plata en la catedral y el retablo del oratorio del palacio episcopal como especiales donativos. Otros prelados como Añoa y Busto hicieron regalos muy notables a la titular de la catedral, la Virgen del Sagrario.

Las capillas de los santos patronos

Algunos ayuntamientos pusieron especial énfasis en la construcción de las capillas de sus santos patronos, para lo que no dudaron en llamar a artistas foráneos.

Con la llegada del siglo de los Borbones se generaliza la construcción de capillas municipales que pregonan, en definitiva, las glorias de la ciudad. Ejemplos tan significativos como las capillas de San Fermín en San Lorenzo de Pamplona, estudiada por el profesor Molins⁵⁴, San Andrés en San Pedro de la Rúa de Estella o Santa Ana de Tudela se levantaron en la etapa de triunfo decorativo en Navarra.

⁵² MOLINS MUGUETA, J.L., "Casa consistorial de Pamplona", *Casas Consistoriales de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, pp. 71-131.

⁵³ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "El mecenazgo artístico de don Gaspar de Miranda y Argáiz", *De la iglesia y de Navarra...*, pp. 633-641.

⁵⁴ MOLINS MUGUETA, J.L., *La Capilla de San Fermín...*, 1974.

Para la puesta en marcha de la de San Fermín llegaron a Pamplona un fraile dominico de Zaragoza, fray Juan de Alegría, el afamado Santiago Raón desde Calahorra y el arquitecto guipuzcoano Martín de Zaldúa del colegio de Loyola. Se dieron cita, por tanto, en este proyecto maestros de las tres regiones limítrofes con Navarra: Guipúzcoa, Zaragoza y La Rioja, las tres con un rico arte barroco, tras desechar otro plan anterior elaborado por el ingeniero militar Hércules Torelli y Juan Antonio San Juan. Las obras duraron desde 1696 hasta 1717. Como planta se adoptó el modelo muy barroquizante de cruz griega inscrita en un cuadrado con enorme cúpula en la intersección de espacios. Al exterior juegan los volúmenes de ambas figuras geométricas en alzado y destacan los pórticos pétreos así como los muros de ladrillo rojizo salpicados de azulejos con el emblema heráldico de la capital del reino.

El Regimiento de Pamplona estuvo presente en cuantas obras significativas se hicieron para la capilla, la peana del santo, los frontales de plata y el propio trono del patrono. Del texto del condicionado de 1714 para realizar éste último se desprende que el proyecto fue de inspiración madrileña⁵⁵, pudiéndose adivinar entre aquellos maestros de la Villa y Corte a José Benito Churriguera, que por entonces se ocupaba de importantes proyectos, y Teodoro de Ardemans, autor de notables túmulos en aquella época. Ambos artistas conocían la tipología del retablo-baldaquino ensayada en numerosas ocasiones en Madrid⁵⁶. Para la construcción de la vistosa peana del santo también se requirió al proyecto de un artista foráneo, el platero y pintor Carlos Casanova, que residió en la capital Navarra entre 1735 y 1739 realizando varias planchas de estampas devocionales⁵⁷. De la ejecución de la peana se ocupó el platero pamplonés Antonio Ripando en 1736⁵⁸.

De la capilla de Santa Ana de Tudela se conocen algunos pormenores de su fábrica. Este ejemplo de capilla municipal constituye un importantísimo conjunto que rebasa propiamente el panorama regional; fue levantada entre 1713 y 1724 y sufragada con ingresos municipales, donativos de hijos ilustres de la ciudad, como don Juan de Mur, gobernador de Canarias o la marquesa de San Adrián.

Conocemos varios nombres de artistas tudelanos y aragoneses que trabajaron en este conjunto, como Juan de Lezcano, Juan Antonio Marzal, Juan de Estanga, autores del pedestal de piedra, mármol y jaspe y de la albañilería, pero todavía no está claro quién realizó las trazas que se enmarcaron para guardar en el Regimiento ni la rica decoración escultórica en yeso. Podemos pensar en el carmelita fray Bernardo de San José que emitió un informe sobre la estabilidad de la torre en 1713, al iniciarse las obras de la capilla, o en José Ezquerro, uno de los mejores arquitectos de la Tudela de aquellos momentos

⁵⁵ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra...*, pp. 347-348.

⁵⁶ BONET CORREA, A., "El túmulo de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del Barroco español", *Archivo Español de Arte*, 1961, pp. 285 y ss.

⁵⁷ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "La estampa devocional en Navarra", *Signos de identidad histórica...*, p. 191.

⁵⁸ MOLINS MUGUETA, J.L., "El culto a San Fermín", *Sanfermines 204 horas de fiesta*, Pamplona, Larrión Pimulier, 1992, p. 39.

que había trabajado en señeros conjuntos de Viana y Pamplona. Respecto a las yeserías, creemos que el autor se puede identificar con el taller de Juan de Peralta o mejor aún con el de José de San Juan y Martín.

Otros santuarios de especial significación y las cofradías

En los santuarios que rebasaban lo estrictamente regional, sus responsables también dotaron su propia fábrica y, en casi todos los casos su exorno, con destacas piezas importadas *ad hoc*. Así ocurrió con la serie flamenca de Godefrido de Maes dedicada a San Francisco Javier de la santa Capilla en su castillo a fines del siglo XVII⁵⁹, o con las pinturas llegadas desde Roma para la basílica de San Ignacio de Pamplona. En este último templo las dos iniciativas foráneas, tanto en el siglo XVII como en el XVIII, fracasaron. En el primer caso, la iniciativa de los jesuitas andaluces para levantar un triunfo a semejanza del de la Inmaculada en Granada fue desechado en Pamplona y la expulsión de los jesuitas frustró el plan de levantar una nueva basílica con planos llegados desde la Ciudad Eterna.

El otro gran santuario de un santo venerado en Navarra, con amplia proyección en la España de aquellos siglos, San Gregorio Ostiense, también requirió los servicios de destacados maestros a la hora de levantarse la nueva fábrica. En 1758 llegaban los planos del afamado fray José de San Juan de la Cruz, residente entonces en Logroño, José Marzal y Gil de Tudela y el maestro del colegio de Loyola Fernando Agoiz. El plan elegido fue el del fraile descalzo, y consiste en una cabecera y brazos del crucero formando un trilóbulo cubiertos por casquetes y gran cúpula sobre tambor en el espacio del crucero. Los muros y, especialmente las cubiertas, se cubren con un orden con yeserías de finas rocallas en un ambiente de iluminación contrastada. Estructuras, ornato y luz convierten a este crucero en un conjunto espectacular y colorista, a lo que colaboran los retablos dorados y los colores de las yeserías sobre fondo blanco. A la basílica de San Gregorio llegarían para su exorno un conjunto de esculturas labradas por Roberto Michel, que llegaron en 1768, tras uno de los viajes de la Santa Cabeza por gran parte de España con el beneplácito del rey Fernando VI.

Un proyecto devocional pamplonés, concretamente la capilla de la Virgen del Camino, fue proyectada a partir de 1757 e inaugurada con todo su ornato en 1776. Los arquitectos llamados para diseñar la capilla fueron una vez más maestros de la Ribera: José Marzal de Tudela y Juan Gómez Gil de Corella; Guipúzcoa: Francisco Ibero, y por supuesto, Pamplona: Juan Lorenzo Catalán y Juan Antonio San Juan, capitán de ingenieros de su majestad siciliana y natural de la ciudad. Los que ejecutaron el plan fueron Juan Miguel

⁵⁹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Religioso camarín y aula de milagros. La santa capilla del Castillo de Javier entre los siglos XVII y XIX", *Sol, Apóstol, Peregrino, San Francisco Javier en su Centenario*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 287-323.

Goyeneta y Fernando Díaz de Jáuregui y en su financiación se aúnan la Obrería o junta de fábrica parroquial, limosnas de indianos y particulares, donativos de gremios, cofradías y cabildos así como algunas rifas y corridas de toros a beneficio de la fábrica de la capilla⁶⁰.

Como ejemplo del papel en la importación en este caso de costumbres y modos de otras tierras, no podemos dejar de relatar un suceso un tanto macabro, pero que habla *per se* del espejo zaragozano en el que se miraban los tudelanos en el siglo XVII. El suceso nos sitúa ante un maestro establecido en la ciudad y fundador de un destacado clan de retablistas, Juan de Gurrea. En 1623 se vio envuelto en un curioso y macabro pleito que la autoridad eclesiástica interpuso a Francisco de Aras que, deseoso de que en la procesión de la Soledad saliesen *las insignias de la de el entierro de Cristo, como en Sevilla, Çaragoça y otras grandes ciudades, con grande edificación de los fieles...*, se hizo con el cadáver de un francés fallecido en el hospital para ahorrarse los más de treinta ducados que le hubiese costado hacer un esqueleto de madera. Transcurrido algo más de un año, llamó a *Juan de Gurrea que es el que había de entender en hacer el dicho esqueleto.... lo llebó ... a que viese el de Çaragoça para que lo hiciese conforme aquel y se tomo deste (del esqueleto del francés) todo lo que fue necesario y lo hizo el dicho Juan de Gurrea con el a sí está hecho el esqueleto*. Es de suponer que la experiencia macabra, entendida en el contexto sobre la presencia de la muerte en el Barroco, sirvió a Juan Gurrea para ver todo tipo de obras y sobre todo imágenes y pasos de la procesión de la capital aragonesa, con lo que las relaciones entre ambas regiones siguen teniendo importancia en este siglo, como la tuvieron en la época renacentista⁶¹.

Otro ejemplo de cofradía que importó obras artísticas, en este caso de Madrid, fue la de San Gregorio Ostiense, en pleno siglo XVIII, valiéndose seguramente de alguno de los congregantes de San Fermín de los Navarros. Gracias a unos medios económicos a los que antes hemos aludido, al tratar de la ampliación del santuario, en 1768, llegaron las esculturas de Roberto Michel.

Los prohombres: sus patronatos, sus residencias y sus regalos

Una de las vías en la recepción de obras de allende las fronteras navarras la conforman distintos prohombres de la Iglesia, la nobleza o la administración, generalmente oriundos de Navarra. En la mayor parte de los casos esas obras pertenecen a lo que denominamos arte mueble, pero no faltan algunos proyectos arquitectónicos.

⁶⁰ MOLINS MUGUETA, J.L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., "La capilla de Nuestra Señora del Camino", *La Virgen del Camino de Pamplona. IV Centenario de su aparición (1487-1997)*, Pamplona, Mutua de Pamplona, 1987, pp. 63-117.

⁶¹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra...*, pp. 188-190.

Por lo general, sus promotores son personas educadas en la Corte o en grandes centros artísticos que poseían un gusto determinado y, por tanto, escogen al artista o encargan obras con unas directrices bien determinadas. Sin embargo, hemos de advertir que algunos objetos que llegaron desde lejanas tierras habría que desvincularlos de los hipotéticos gustos de sus donantes, si es que los llegaron a poseer, dado que únicamente buscarían sorprender con una rica pieza a convecinos y familiares.

Entre los ejemplos más notables de la primera mitad del siglo XVII destacan los marqueses de Montejaso, don Juan de Ciriza y doña Catalina de Alvarado, bajo cuya munificencia se levantó el convento de Agustinas Recoletas de la capital Navarra con planos del maestro de obras reales Juan Gómez de Mora. Los Montejaso dotaron a su fundación con el mejor ajuar de sacristía y de exorno, sin que todo aquel conjunto de obras artísticas admita comparación con otras fundaciones de la alta nobleza en tierras navarras⁶². La clausura navarra acapara obras de primera línea del arte español del siglo XVII, con obras de Pedro de Mena, Pereira y Juan Rizi y Vicente Carducho, entre otros. El hijo natural del marqués y arcediano de la Cámara de la catedral de Pamplona se involucró de lleno en la finalización de las obras del convento y también en algunos proyectos de la catedral de la capital navarra.

Se han publicado interesantísimos documentos sobre el proceso constructivo y dotacional del citado convento. En 1630 el marqués contrataba con el escultor Miguel López de Ganuza la imagen para la fachada de la iglesia, imponiendo sus gustos a través de una estampa. Así reza el texto del contrato: *Que la imagen sea de la hechura de una estampa o cuadro que le mostraré, con su pedestal, con su media luna; la imagen bien plantada, con las manos puestas, cabello suelto sobre el hombro bien despojado, con muy buen ropaje, todo bien y perfectamente acabado*⁶³. Una carta remitida a su padre en 1633 resulta hartamente interesante para seguir los pasos de contratación, gustos de los comitentes, procedimientos y referencias a otros edificios y a artistas como Vicente Carducho, autor del lienzo de la Inmaculada que presidía el antiguo retablo mayor del templo⁶⁴.

La incorporación de las columnas salomónicas a gran formato vino de tierras aragonesas a Tudela. En este caso el vehículo fue el mecenas del arcediano de la Seo de Zaragoza, don Miguel Antonio Francés de Urritigoiti. A través de él llegaron a Tudela los diseños del prestigioso retablista aragonés Francisco Franco, para que maestros tudelanos realizasen el desaparecido retablo de la parroquia de San Jorge, en 1657. Los artistas tudelanos difundieron aquel soporte tanto en Navarra como en La Rioja, en donde también lo incorporaron en el retablo de las Clarisas de Nájera⁶⁵.

⁶² SEGOVIA VILLAR, M.C., "El convento de Agustinas Recoletas de Pamplona", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1980, pp. 255-276, y SÁENZ RUIZ DE OLALDE, J.L., *Monasterio de Agustinas Recoletas de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004.

⁶³ SÁENZ RUIZ DE OLALDE, J. L., Op. cit., p. 76.

⁶⁴ SEGOVIA VILLAR, M.C., Op. cit., pp. 271-272.

⁶⁵ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra...*, pp. 185 y 188-189.

En pleno siglo XVIII, en un contexto de verdadero triunfo de muchos linajes navarros en la Monarquía Hispánica, su patrocinio se manifestó en algunas obras artísticas que promovieron. En palabras de Caro Baroja, aquel fenómeno tuvo mucho que ver con los clanes familiares. Así lo expresa el citado autor: *parientes, parientes, negocios, negocios. Finanzas, canonjías, carreras distinguidas en el ejército. Todo va unido*⁶⁶. Recientemente, otros trabajos han insistido en las relaciones familiares y su importancia en el encumbramiento de algunas familias⁶⁷.

El ejemplo más destacable de los nobles navarros en la promoción de las artes en siglo XVIII, es el de los marqueses de Murillo: don Juan Bautista Iturralde (Arizcun, 1674-Madrid, 1741) y su mujer Manuela Munárriz. Sus empresas en Alcalá, Madrid, Fuencarral y otras localidades son uno de los casos más interesantes de aquella centuria, a través de numerosas fundaciones que llevaban pareja la construcción y dotación de otros tantos edificios. Con el enriquecimiento a través del comercio y su relación con la corona, como asentista y arrendador de las rentas reales, este ministro de Felipe V que falleció sin hijos, junto con su esposa realizó un sinfín de dádivas y fundaciones que aún están en su mayor parte sin estudiar y que nos dan una idea de su piedad y de su profundo sentido religioso⁶⁸. Un resumen de lo que promovieron el matrimonio y la viuda fallecida unos años más tarde, que hemos extraído de todas las escrituras editadas, sería la fundación, construcción y dotación del convento de Clarisas de Arizcun, para el que se destinan cuantiosas sumas y se mandan proyectos desde Madrid para la fachada y el retablo. A partir de 1736, dádivas de imágenes y otras piezas a la parroquia del mismo lugar de Arizcun en donde fuera bautizado el marqués, dotación de una escuela en el mismo lugar en 1734, reconstrucción de su casa nativa en Arizcun; fábrica y dotación del colegio de San Juan Bautista con destino a seminario de baztaneses, hoy archivo municipal de Pamplona, levantado entre 1732 y 1734, y uno de los mejores edificios barrocos de arquitectura civil dieciochesca de la ciudad, estudiado por Pilar Andueza⁶⁹. Tanto para el complejo conventual de Arizcun, como para el citado seminario eligió los proyectos de destacados maestros relacionados con Navarra pero que trabajaron fuera de ella con notable éxito. Para el primero el arquitecto Fausto Manso (1731)⁷⁰ y para el segundo al tracista carmelita descalzo fray José de los Santos (1732).

Dejando aparte los patronatos de los grandes prohombres, hemos de citar también sus casas. Algunos de ellos, como el marqués de Castelfuerte, solicitaron las trazas para su construcción a maestros foráneos que otorgasen la novedad que les convertiría en centro de las miradas de los ciudadanos. El

⁶⁶ CARO BAROJA, J., *La Hora navarra del XVIII (personas, familias, negocios e ideas)*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1969, p. 277.

⁶⁷ IMÍZCOZ BEUNZA, J.M., "La Hora Navarra del XVIII: Relaciones familiares entre la Monarquía y la Aldea", *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros...*, p. 45-76.

⁶⁸ GARCÍA GAINZA, M.C., "Economía, devoción y mecenazgo en Juan Bautista Iturralde", *Juan de Goyeneche y su tiempo*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1999, pp. 161-222.

⁶⁹ ANDUEZA UNANUA, P., "Historia constructiva del seminario de San Juan Bautista de Pamplona", *Príncipe de Viana*, 1999, pp. 69-84.

⁷⁰ AZANZA LÓPEZ, J.J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra...*, p. 342 y ss.

citado marqués, con Armendáriz y Perurena ya conocido por sus dádivas a la Virgen del Sagrario, la Virgen del Camino y San Fermín, así como para las Benedictinas de Corella, encargó el proyecto de su mansión al maestro aragonés José Sofi, a partir de 1730⁷¹.

De los numerosos obispos que aportó a la Iglesia el Viejo Reino, algunos destacaron por haber costeadado obras destinadas a sus localidades de origen. Así don Francisco Javier de Añoa y Busto regaló, en 1750, a su localidad natal de Viana un busto de plata de la patrona Santa María Magdalena, obra del orfebre zaragozano Juan Dargallo⁷². Es muy posible, como pusimos de manifiesto, recientemente, que el busto-relicario de la misma santa de la catedral de Pamplona lo costease el mismo prelado⁷³. En Sesma, uno de los cuatro obispos naturales de la localidad, don Juan Antonio Pérez de Arellano, debió enviar las esculturas de San Rafael, la Virgen del Rosario y San Rafael, obra de Luis Salvador Carmona⁷⁴. El arzobispo de Viana don José Pérez de Lanciego remitió desde la capital novohispana su propio retrato realizado por el pintor mexicano Juan Rodríguez Juárez y una Virgen de Guadalupe del mismo autor⁷⁵. En una carta datada en 1720, uno de sus secretarios advertía que el citado arzobispo enviaba a su hermano residente en Viana tres retratos –uno para la parroquia de San Pedro de Viana, otro para Nájera y el tercero en paradero desconocido-, un cajón de plata con seis *fuentecitas* y una *pileta de agua bendita*, y un juego de altar⁷⁶. Desde México remitió cantidades de dinero para su familia, así como para dorar el retablo de las Clarisas donde residía su hermana Clara y el mayor de la parroquia de San Pedro de Viana, y dos lámparas de plata para los altares del Rosario y San Francisco Javier de este último templo. Los sucesores del prelado obsequiaron también a la citada parroquia con un frontal de plata, ornamentos y una reliquia de San Francisco Javier⁷⁷.

Por su importancia destacan las dádivas de los hermanos Aguado a su localidad natal de Corella, destacando la custodia de plata con sus andas y el terno genovés. El caso de los hermanos Aguado, benefactores de las iglesias de Corella con unas suntuosas andas de plata y un terno napolitano, es bien elocuente sobre los sucesos locales, ya que no siempre se recibían a los “*nuevos ricos*” con el aprecio que estos esperaban. Así, tras adquirir una capilla de patronato en la Merced don Roque y don Antonio Aguado, decidieron enviar sendas verjas de plata para las dos parroquias, en 1766, con la esperanza de ser insaculados en la bolsa de alcaldes, la de primera categoría y no en la de regidores, que lo era de tercera. No lograron su intento por los intereses de la

⁷¹ ANDUEZA UNANUA, P., *La arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII...*, p. 75.

⁷² LABEAGA MENDIOLA, J.C., “Un regalo del arzobispo Añoa a su ciudad natal de Viana (Navarra)”, *Seminario de Arte Aragonés*, 1981, pp. 145-148; del mismo autor *Viana monumental y artística...*, p. 89, y GARCÍA GAINZA, M.C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra. II**. *Merindad de Estella...*, p. 623.

⁷³ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Navidad en la catedral de Pamplona...*, p. 24.

⁷⁴ GARCÍA GAINZA, M.C., “San Rafael”, *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros...*, p. 398 y “Sesma en el siglo XVIII: obispos y artistas”, *Diario de Navarra*, 25 de agosto de 2008, p. 62.

⁷⁵ LABEAGA MENDIOLA, J.C., *Viana monumental y artística...*, pp. 189-190.

⁷⁶ LABEAGA MENDIOLA, J.C., *Tres arzobispos de Viana*, Viana, Gráficas Arnui, 1997, p. 119.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 145.

hidalguía local, celosa guardiana de unos privilegios de sangre, que seguramente veía próximo su desplazamiento social. Los hermanos Aguado no fueron profetas en su tierra y dieron orden a los portadores de las verjas de entregarlas en la iglesia más cercana, cerca de la Almunia de Doña Godina. La anécdota resulta harto significativa de un clima social en el que aún no se admitía el que unos artesanos y menestrales más o menos enriquecidos, ascendiesen socialmente en un contexto con arraigo en las más antiguas tradiciones.

Sobre los legados de los indianos, poseemos varios testimonios que van creciendo conforme se estudian detenidamente las piezas. Los remitentes de piezas de plata han sido estudiados por Carmen Heredia y Mercedes y Asunción Orbe, por lo que nos remitimos a su estudio. En el caso de costear y regalar piezas de arte mueble, hemos podido comprobar cómo se requería la opinión del generoso donante en algún caso. Así en caso del retablo de Goizueta, obra de Silvestre de Soria, el patronato de la parroquia debió enviar la traza del mismo a don Juan José de Fagoaga, residente en México en 1759⁷⁸.

Entre quienes viajaron a Roma y volvieron con significadas piezas destaca el arcediano de la Cámara don Pascual Beltrán de Gayarre, famoso por sus dádivas de reliquias tanto a la catedral como a la parroquia de Garde, su localidad natal. Don Pascual era natural de Garde y había permanecido algunos años en la Ciudad Eterna donde tuvo la posibilidad de admirar las grandes obras del Renacimiento y del Barroco, muchas de ellas levantadas bajo el mecenazgo de otros altos eclesiásticos y príncipes de la iglesia. En su viaje encargó las medallas y grabados de la Virgen del Sagrario y, es de suponer que trajo pinturas y otros objetos, pero su estancia en Roma le animaría a comportarse como un auténtico patrocinador de obras de arte, a lo que cooperaron sin duda sus saneadas rentas del arcedianato de la Cámara. Además de la sacristía de los beneficiados de la catedral de Pamplona también costeó los relicarios y adorno para cuatro mártires que hizo traer de la Ciudad Eterna, el órgano de la misma catedral en 1741 y el retablo de San Bonifacio de la parroquia de Garde, su localidad natal⁷⁹.

Otro arcediano de la Cámara de la catedral de Pamplona, don Pedro Fermín de Jáuregui, muy relacionado con la Corte madrileña, puso los medios necesarios para la transformación de la sacristía mayor de la seo en una estancia rococó con pinturas encargadas a Pedro Antonio de Rada y, sobre todo, con un mobiliario rococó encargado a Silvestre de Soria. Los hermanos de don Pedro Fermín habían hecho grandes carreras, uno en la milicia y el otro en los negocios y promocionaron destacados conjuntos artísticos en su localidad natal de Lecároz y en la Real Congregación de San Fermín de los Navarros de Madrid⁸⁰.

⁷⁸ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra...*, p. 384.

⁷⁹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "El Barroco", *La catedral de Pamplona...*, pp. 35-75.

⁸⁰ GARCÍA GAINZA, M.C., "La sacristía mayor de la catedral de Pamplona: mecenas y artistas", *Príncipe de Viana*, 1999, pp. 383-397; "Aportaciones a la obra de Luis Salvador Carmona", *Reales Sitios*, 1993, pp. 49-55, y "Sobre las esculturas de Luis Salvador Carmona en Lecároz", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, II. Promoción y mecenazgo del arte en Navarra*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2007, pp. 243-256.

Sin salir de la catedral de Pamplona, hemos de destacar también al que fuera su prior don Fermín de Lubián, hombre diligente, cultísimo y gran conocedor de la historia diocesana y catedralicia⁸¹, autor de un sinnúmero de informes de distinta naturaleza⁸², natural de Sangüesa y bien relacionado con las élites de poder en la Pamplona de su tiempo. Sus desvelos para el adorno y culto de la titular del templo hay que ponerlos en relación con el encargo de su rica hornacina argéntea (1737), con algunas láminas remitidas por el virrey Armendáriz desde Perú y el encargo de una rica corona realizada en 1736 por Juan de la Cruz, con oro, diamantes y esmeraldas. Parece bastante evidente que fue el prior Lubián quien estuvo detrás de todas aquellas iniciativas destinadas al mayor culto de la titular del templo. De hecho, el obispo de Pamplona don Francisco Javier Añoa y Busto, en informe secreto dirigido al rey, en 1738, sobre Lubián, afirma: *Es sacerdote afable, devoto y ejemplar, muy caritativo y aplicado con el mayor celo y desinterés al cuidado de los hospitales y de las cosas del culto divino y veneración de la Madre de Dios, sobre que recientemente ha dado insignes pruebas*⁸³. Es más, el adorno del altar mayor con su graderío y completando los bustos relicarios se debió a su interés y, más concretamente a una estancia en la capital aragonesa, entre 1743 y 1744, como oficial principal del arzobispado, ocupado por su amigo Añoa y Busto. Aquel periodo zaragozano de don Fermín fue, sin duda, magnífica ocasión para contemplar los tesoros de las iglesias de la capital aragonesa y especialmente sus bustos de plata⁸⁴.

Las particulares vías propiciadas por los conventos

La órdenes religiosas poseían sus superiores y propias demarcaciones territoriales. Esta última circunstancia, el hecho de cambiar de superiores cada cierto tiempo y el *iter* de los religiosos que mudaban de conventos a lo largo de Castilla o Aragón, hicieron posible, en muchos casos, la llegada de obras de Roma, Valladolid, Madrid o Zaragoza a los conventos navarros. Así se explica la presencia de lienzos de Felipe Diricksen en los Carmelitas Descalzos de Tudela, o de Orrente y Lorenzo Espinosa de los Monteros en Corella, junto a tallas de inspiración vallisoletana en la mayor parte de los conventos de los hijos e hijas de Santa Teresa. Los lienzos de Ximénez Donoso y Claudio Coello en las Benedictinas de Lumbier y Corella se explican en sintonía y paralelismo con los de esos autores en otros conventos de la misma orden, particularmente el de las Benedictinas de San Plácido de Madrid.

⁸¹ ARIGITA Y LASA, M., *Los priores de la Seo de Pamplona*, París, 1910, pp. 61-62, y GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Los priores de la catedral de Pamplona*, Pamplona, Editorial Mintzoa, 2000, pp. 72-76.

⁸² Entre los publicados destaca su *Relación de la Santa Iglesia de Pamplona de la provincia burgenese*, Pamplona, 1955. Edición revisada y prólogo y notas de GOÑI GAZTAMBIDE, J., "Un listado de sus obras", en GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Los priores de la catedral...*, pp. 75-76.

⁸³ *Ibidem*, p. 73.

⁸⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Navidad en la catedral de Pamplona...*, p. 24.

La propia llegada del cuadro de Carreño a los Trinitarios de Pamplona se debería a esa misma circunstancia: un fraile que ha visto la pintura madrileña y se ha quedado cautivado por ella. Pese a todo el testimonio de Palomino nos habla de las reticencias a recibir una obra que a los ojos de los frailes de la Pamplona encorsetada en sus murallas y poco permeable a las novedades, resultaba harto novedosa por la falta de dibujo, la libertad matérica y la vaporosidad.

Las relaciones de los priores con los definidores y provinciales y de los religiosos con responsabilidad entre sí, hicieron que la correspondencia se hiciese extensible a otros muchos aspectos como usos y costumbres y el amueblamiento de iglesias y conventos.

La procedencia de las obras importadas de arte mueble

En este apartado pasaremos revista a aquellas obras que llegaron de fuera totalmente realizadas y fueron enviadas por sus mentores y comitentes o aquellas otras que se encargaron desde tierras navarras a talleres foráneos.

Por la riqueza, lujo y aparato de este tipo de obras, han llamado la atención y cuentan con estudios pormenorizados y, en algún caso con verdaderas monografías. La pintura en tiempos en que los pintores habían desaparecido casi por completo –a excepción de Vicente Berdusán que tenía su taller en Tudela-, llamaba la atención por su calidad, las piezas llegadas de Indias (marfiles, conchas, filigranas, lacas, arte plumaria, plata y piedras preciosas) por su espectacularidad y singularidad.

De la Villa y Corte: pintura en el seiscientos y escultura en el setecientos

Un capítulo de especial interés en el siglo XVII, cuando la pintura triunfa sobre el resto de otros géneros artísticos, fue el gran número de lienzos que llegaron desde la corte madrileña, a instancia de las potentes órdenes religiosas o los fundadores y patronos de conventos, especialmente femeninos de clausura. Madrid, *sólo Madrid es corte*, reza un conocido aforismo, y como tal el lugar en donde mejor arte se consumía. Nada nos ha de extrañar que los priores, abades, nobles y algunos funcionarios que visitaban la corte para solventar distintos asuntos, quedasen admirados de los nuevos aires de la pintura del seiscientos, del triunfo del color y de las grandes composiciones en los enormes cuadros de altar.

La pintura madrileña no dejó de cautivar a todos aquellos que la pudieron contemplar. En 1988 hicimos junto al profesor Echeverría Goñi un balance y nuevas aportaciones sobre los lienzos llegados desde la Villa y Corte⁸⁵. De la

⁸⁵ FERNÁNDEZ GRACIA, R. y ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “Para un panorama de la pintura barroca en Navarra. Nuevos lienzos de escuela madrileña”, *Actas del I Congreso General...*, pp. 87-95.

primera mitad del siglo XVII se conservan pinturas de Diricksen en Tudela⁸⁶, Oriente en Corella⁸⁷, Cajés en Sartaguda, Antonio Rizi, Carducho, Camilo y Pedro Villafranca en Pamplona⁸⁸, además de otros lienzos como los del retablo mayor de Codés⁸⁹. La llegada a la capital navarra en 1666 de la Fundación de la Orden de la Trinidad, obra de Carreño en colaboración con Francisco Rizi, para la iglesia de los trinitarios, marca no sólo un jalón en la producción artística de esos maestros cortesanos, sino también el comienzo de un período mucho más fecundo en lo que a importaciones se refiere. Asimismo su contemplación pudo influir decisivamente en la evolución del estilo de Berdusán quien tuvo que convencer a los frailes de la calidad del lienzo para que lo aceptasen. Con posterioridad a esa fecha se documentan los cuadros de Coello, Ximénez Donoso y Espinosa de los Monteros en Corella⁹⁰, Cerezo en Cascante, Francisco Solís en Viana⁹¹, Antonio Castrejón y Ezquerria en Olite⁹², Escalante en Lumbier, así como los de la capilla de San Joaquín de los carmelitas de Pamplona de estilo madrileño y firmados por Marcos Gonosalio⁹³ y los anónimos de Barasoain, Tudela, Arróniz, Lodosa y otras localidades. A esta lista añadimos nuevas obras de origen cortesano en estas tierras, de Marcos de Aguilera, Ximenez Donoso, González de la Vega, Alonso del Arco, en las Benedictinas de Lumbier, las Agustinas de San Pedro y las Agustinas Recoletas de Pamplona.

En 1988, Gutiérrez Pastor estudió el lienzo de Escalante en las Benedictinas de Lumbier⁹⁴, pintura que provenía de la rica colección del arcediano de Calahorra don Juan Miguel Mortela, natural de Sorauren, cerca de Pamplona⁹⁵. En 1993, Agüera Ros realizó una visión sobre las obras antes citadas⁹⁶ y más recientemente Azanza López ha estudiado los aspectos emblemáticos de los retratos de los marqueses de Montejaso, obra de Juan Ricci⁹⁷.

Durante el siglo XVIII la importación de pintura desde la Corte decayó muchísimo, pese a contar en Madrid con Antonio González Ruiz (1711-1788), natural de Corella. Como es sabido el pintor fue una de las persona-

⁸⁶ GARCÍA GAINZA, M.C. y otros, *Catálogo Monumental*, vol. I..., p. 331.

⁸⁷ ARRESE, J.L., *Arte religioso en un pueblo de España...*, pp. 323-325.

⁸⁸ SEGOVIA VILLAR, M.C., *Op. cit.*, pp. 258 y 262-264.

⁸⁹ BUJANDA, F., *Historia de Nuestra Señora de Codés*, Logroño, 1939, p. 16.

⁹⁰ ARRESE, J.L., *Arte religioso en un pueblo de España...*, pp. 325, 417 y 418-421.

⁹¹ LABEAGA MENDIOLA, J. C., *Viana monumental y artística...*, pp. 401 y 407.

⁹² GARCÍA GAINZA, M.C. y otros, *Catálogo Monumental...* vol. III, pp. 297 y 305; ANGULO IÑIGUEZ, D., "Jerónimo A. Ezquerria, copista de Carreño", *Príncipe de Viana*, 1975, p. 67.

⁹³ ECHEVERRÍA GOÑI, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., "El convento e iglesia...", p. 862.

⁹⁴ GUTIÉRREZ PASTOR, I., "Don Juan Miguel Mortela y el origen de la Inmaculada de Escalante en las MM. Benedictinas de Lumbier", *Actas del I Congreso General de Historia de Navarra*, vol. VI. Príncipe de Viana, 1988, pp. 229-234.

⁹⁵ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*, Pamplona, Eunsa, 2004, pp. 299-308.

⁹⁶ AGÜERA ROS, J.C., "La pintura española foránea del XVII en Navarra: notas para un balance y estado de la cuestión", *Príncipe de Viana*, 1993, pp. 29-50.

⁹⁷ AZANZA LÓPEZ, J.J., "Lectura emblemática de dos retratos de Antonio Ricci en las Agustinas Recoletas de Pamplona", *Florilegio de estudios de Emblemática: Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*, Santiago de Compostela, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, pp. 155-166.

lidades artísticas navarras más interesantes del Siglo de las Luces, que triunfó en la Corte de Madrid y de una forma muy destacada es, sin duda, al que dedicó una monografía José Luis Arrese⁹⁸. Nacido en Corella, se inició en la pintura con algunos parientes, pasando a la Villa y Corte, tras el fallecimiento de sus padres, con el fin de perfeccionar su arte con Miguel Ángel Houase. Más tarde permaneció durante cinco años en París, Roma y Nápoles. Su papel en la creación y desarrollo de la Real Academia de San Fernando fue muy destacado. Casó con una hija del grabador Juan Bernabé Palomino y llegó a ser pintor de Cámara del monarca, siendo autor de varios retratos reales y de numerosos cartones para ser tejidos en la Real Fábrica de Santa Bárbara. Su larga trayectoria vital hizo que se prolongase la tradición de la pintura barroca española, ya en desuso, con la obra de los artistas extranjeros de Cámara⁹⁹. No se conservan en Navarra muchas pinturas suyas, algunas en el Museo de Navarra adquiridas recientemente, otras en su ciudad natal y la interesante pareja de retratos de los fundadores de las Clarisas de Arizcun, don Juan Bautista Iturralde y doña Manuela Munárriz, realizados hacia 1739¹⁰⁰.

Dos hermosas pinturas de la Sagrada Familia de Miguel Jacinto Meléndez en las Comendadoras de Puente la Reina y el retrato de Campomanes de la catedral de Tudela de Antonio Carnicero son las excepciones notables de pintura madrileña de calidad en tierras navarras.

A pintores establecidos en la Corte encargaría la Diputación del Reino, distintos retratos de los monarcas en diferentes ocasiones. En 1760, se realizó el encargo más importante en tal sentido, valiéndose de un pintor allí establecido la realización de los retratos de Felipe V, Luis I y Carlos III, con sus respectivas esposas. El acuerdo de la Diputación, datado el 22 de julio de 1760, dice textualmente que los retratos se habían de encargar al *pintor más diestro de la Corte*¹⁰¹ como ya vimos anteriormente.

En lo que respecta a escultura, durante el siglo XVII, apenas si documentamos piezas llegadas de la Corte, a diferencia de lo que ocurre con la pintura. En la sala capitular de las Agustinas Recoletas de Pamplona se conserva una bellísima imagen de la Inmaculada Concepción, obra del escultor Manuel Pereira de 1649, documentada por Segovia Villar¹⁰² y en Viana y Sesma, se conservan un par de bultos de Santa María Magdalena y la Dolorosa, respectivamente, obras del escultor de la última localidad Roque Solano, nacido en 1654, que realizó su aprendizaje en tierras navarras a partir de 1669 y se estableció en Madrid, en donde falleció en 1704¹⁰³.

⁹⁸ ARRESE, J.L., *Antonio González Ruiz*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973.

⁹⁹ MORALES Y MARÍN, J.L., *Pintura en España 1750-1808...*, p. 86.

¹⁰⁰ GARCÍA GAINZA, M.C., "Retrato de Juan Bautista Iturralde, marqués de Murillo" y "Retrato de Manuela Munárriz, marquesa de Murillo", *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros...*, pp. 322-325.

¹⁰¹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Reges Navarrae...*, pp. 19-22.

¹⁰² SEGOVIA VILLAR, M. C., Op. cit., p. 275.

¹⁰³ SAGÜÉS AZCONA, P., *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid (1683-1961)*, Madrid, 1963, pp. 63 y 86-88; CARO BAROJA, J., *La Hora navarra del XVIII...*, p. 266; GARCÍA GAINZA, M.C., "Una Dolorosa firmada por Roque Solano en Sesma (Navarra)", *Archivo Español de Arte*, 1971, pp. 428-430; LABEAGA MENDIOLA, J.C., "Juan Bautista de Suso escultor barroco y sus colaboradores", *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 2003, pp. 133-134 y FERNÁNDEZ GRACIA, R., "San Francisco Javier predicando", *San Francisco Javier en las artes...*, p. 290.

El capítulo de escultura cortesana dieciochesca cuenta en Navarra con un destacadísimo número de piezas, con obras de Roberto Michel, Fernando el Cid, Olivieri o Juan Pascual de Mena. La delicadeza y exquisitez de toda aquella escultura realizada a la manera tradicional con madera dorada y policromada, pero revestida de las fórmulas del barroco romano, cautivó a los navarros residentes en Madrid –agrupados en la Real Congregación de San Fermín de los Navarros– y a través de ellos a sus parientes, convecinos y amigos, de modo que la cantidad de piezas localizadas en Navarra de ese tipo de escultura¹⁰⁴. Uno de los primeros envíos corresponde a la magnífica escultura de la Virgen del Rosario de Irurita, tallada por el italiano Juan Domingo Olivieri a expensas de la familia Goyeneche de aquella localidad en 1749, en un estilo que recuerda a los modelos de época manierista, tal y como ha estudiado García Gainza¹⁰⁵.

La escultura cortesana tiene en Navarra un capítulo especial en las obras de Luis Salvador Carmona, estudiadas por García Gainza en su monografía sobre el tema¹⁰⁶. La presencia de estas obras se ha de vincular con la estancia de distinguidos navarros en la Corte, lo que explica la llegada de algunos bultos por vía de regalo para ser veneradas en las iglesias en donde fueron bautizados los generosos donantes. Sus imágenes firmadas de Lesaca y Azpilcueta, así como otras de Olite y Sesma, constituyen un inmejorable ejemplo de su virtuosismo y de su arte realista y barroco en donde se dan cita lo culto y lo popular. Por su interés en la recepción del conjunto de Azpilcueta, damos cuenta de un documento que nos habla de la impresión que a un baztanés le produjo la Corte y el taller de Carmona. Así se expresa en carta don Antonio Gastón de Iriarte a su cuñado el obispo de Michoacán don Martín de Elizacochea, mecenas de la reconstrucción de la parroquia y de la dotación de sus principales imágenes: *Después de haber estado en Madrid de seis a siete meses, me restituí a mi casa y por mayo de este año, habiendo pasado el invierno y primavera en aquella Corte en compañía de mi hermano e hijos bellísimamente y muy distraído con el bullicio de tanta gente y novedades que cada día ocurren en la Corte, sin que en mi salud hubiese experimentado la menor novedad, tuve al mismo tiempo el gusto y complacencia de ver cómo trabajaban los santos para la iglesia de Azpilcueta por dirección de mi hermano, que aseguro a Vuestra Ilustrísima que son muy buenos y según los inteligentes muy apreciables y gustándoles aguardan venir, que a mas de que en el Reino habrá pocos semejantes, pues hoy se trabaja en Madrid de lo mejor*¹⁰⁷.

Al maestro del barroco francés establecido en la Corte, Roberto Michel, se deben las imágenes de los retablos de la basílica de San Gregorio Ostiense,

¹⁰⁴ GARCÍA GAINZA, M.C., “La Real congregación de San Fermín de los Navarros. Devoción y encargos artísticos”, *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros...*, pp. 115-145.

¹⁰⁵ GARCÍA GAINZA, M.C., “Virgen del Rosario, firmada por Olivieri”, *Archivo Español de Arte*, 1986, pp. 324-329.

¹⁰⁶ GARCÍA GAINZA, M.C., *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990, pp. 90 y ss.

¹⁰⁷ Archivo Particular. Carta de don Antonio Gastón de Iriarte a su cuñado el obispo de Michoacán, 5 de diciembre de 1752.

que llegaron en 1768¹⁰⁸, tras uno de los viajes de la Santa Cabeza por gran parte de España con el beneplácito del mismo rey Fernando VI, el sepulcro del conde de Gajes y muy posiblemente los Niños Jesús de la sacristía de la catedral pamplonesa. Fernando el Cid asimismo estuvo relacionado con algunas localidades navarras, como Mendigorriá, según veremos al tratar de la polémica suscitada con motivo de la construcción de unos retablos para aquella población. El mismo escultor fue el autor de las tallas de San Joaquín y Santa Ana, destinadas al retablo de la Inmaculada Concepción, las cuales fueron bendecidas en la capital de España en 1771 a instancias del citado maestro¹⁰⁹.

Resulta de gran interés contemplar a través de testimonios escritos, cómo recibieron esas preciadas esculturas de talleres cortesanos en estas tierras. El mencionado don Antonio Gastón de Iriarte escribía a su cuñado y mecenas don Martín de Elizacochea, obispo de Michoacán: *El día quince de octubre, habiendo llegado los santos veinte días antes, sin lesión alguna y conducidos la Nuestra Señora del Rosario y Santa Bárbara en caballerías, dos de Pamplona y el Patrón San Andrés a lomo los vecinos del lugar por su grandor y volumen mi hermano don Miguel tuvo el gusto de que en nombre de la Estefanía, como hermana de Vuestra Señoría Ilustrísima se hiciese convite a toda la clerecía del Valle, parientes e Vuestra Ilustrísima y gente de distinción de él para la dicha función y después de ella a comer a la casa de Vuestra Señoría Ilustrísima lo que compuso por habernos parecido muy correspondiente a lo que estaba haciendo y que la casa se hiciese con la clerecía, parientes de Vuestra Ilustrísima y toda la gente principal y mucho concurso del Valle y fuera de él, cual no se ha visto en estas montañas*¹¹⁰. El Padre Herce de los Franciscanos de Olite describe la imagen de San Francisco de Asís, realizada a expensas del superintendente del colegio olitense don Alejandro de Vega, en 1750, con estas palabras: *hermosa imagen como de cinco cuartas de alto, primor y portento de arte en todas sus partes y facciones*. De la de Santa Rosa de Viterbo del mismo lugar, sufragada por doña Bernarda Munárriz en 1749, agrega el mismo cronista: *es del mismo tamaño que Nuestro Padre San Francisco y está en la misma postura y ademán propísimo de predicadora y con una crucifijo en su mano siniestra, como que predicó a los herejes sobre las bases de fuego que allí se representan tan bien, a lo vivo, siendo imán de corazones su risueño y hermosísimo rostro, pues a la verdad mucho*¹¹¹.

A lo largo de los dos siglos, tanto en el XVII como en el XVIII arribaron de la Corte joyas, muebles y destacadas piezas de orfebrería, como atestiguan, entre otras piezas, el ostensorio de la parroquia de Valtierra, obra de Cristóbal de Alfato, o el juego de altar regalado por el arcediano de la Cámara don Pedro Fermín de Jáuregui en 1771.

¹⁰⁸ LEZÁUN, C., "Basílica de San Gregorio Hóstiense en Sorlada. Dignidad arquitectónica y riqueza escultórica", *Pregón*, 1967, s/p.

¹⁰⁹ Archivo Parroquial de Falces. Índice del Archivo desde 1767, legajo 1, núm. 65. Bendición de las imágenes de San Joaquín y Santa Ana, a instancias de Fernando el Cid.

¹¹⁰ Archivo Particular. Carta de don Antonio Gastón de Iriarte a su cuñado el obispo de Michoacán, 5 de diciembre de 1752.

¹¹¹ GARCÍA GAINZA, M.C., "Santa Rosa de Viterbo", *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarro...*, 2005, p. 394.

De Indias: grandes conjuntos de plata, pintura y otros objetos

El gran bloque de obras importadas se refiere a orfebrería y en menor grado a pinturas, sin que falten otras piezas como algunas esculturas, marfiles y enconchados. En todos los casos, el colorismo, la suntuosidad y la rareza de los materiales hacían de aquellas piezas algo deseado porque gozaban del predicamento de cierto exotismo del que carecían las europeas e hispanas. El trabajo publicado en 1992 de Carmen Heredia Moreno y Asunción y Mercedes Orbe Sivatte recogió, evaluó y clasificó un gran número de piezas hispanoamericanas, tanto del virreinato de México como de Perú, y de otras procedencias¹¹². El hecho de contar con un estudio monográfico dedicado a esos singulares legados hace que tan sólo hagamos alusión a algunos conjuntos o piezas singulares.

Entre los conjuntos destacan el de Lesaca remitido desde Guatemala en 1748 por don Juan de Barreneche, las diversas piezas peruanas que el virrey Armendáriz entregó para el tesoro de San Fermín hacia 1730, o todo lo enviado a Goizueta por don José de Fagoaga hacia 1755. Muchas piezas se filian con sus donantes en Fustiñana, Asiaín, Artajona, Arriba, Olite, Estella o Añorbe, en tanto que otras esperan nuevas investigaciones que nos adentren en los porqués de aquellos regalos, casi siempre motivados por el deseo de que las parroquias en donde fueron bautizados sus donantes tuviesen lo mejor, a la vez que con su uso en notables funciones de culto, se les recordaba en su particular triunfo en Indias. El relicario de San Blas de Milagro por su tipología resulta una pieza rara como regalo novohispano. Hemos podido documentarlo como dádiva de don Francisco Pérez de Almazán, a comienzos del siglo XVIII.

Menos estudiado está todo lo llegado de Filipinas, marfiles, filigranas, porcelanas, lacas y tejidos. Respecto a los primeros, se conservan en la Comunidad Foral interesantes piezas como el Crucificado de Ezperun (Museo Diocesano), la Inmaculada de la catedral de Tudela, la Santa Rosa de Lima policromada que perteneció al Venerable Palafox y legó a las Agustinas Recoletas de Pamplona doña Teresa Irurre¹¹³, el Niño Jesús del castillo de Javier¹¹⁴, el San Joaquín de la parroquia de Lizarragabengoa y otras piezas de las Agustinas Recoletas de Pamplona.

En cuanto a las filigranas, hemos de destacar el báculo y mitra de San Fermín del taller de Cantón (China) remitidos en 1764 por don Felipe de Iriarte, residente en México y natural de Alcoz en el valle de la Ulzama¹¹⁵, así como el juego de altar enviado por don Pedro de Galárraga a la recién eri-

¹¹² HEREDIA MORENO, C., ORBE SIVATTE, M. Y ORBE SIVATTE, A., *Arte hispanoamericano en Navarra...*

¹¹³ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Santa Rosa de Lima", *Filipinas, Puerta de Oriente: De Legazpi a Masalpina*, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 300-301.

¹¹⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Religioso camarín y aula de milagros. La santa capilla del Castillo de Javier entre los siglos XVII y XIX", *Sol, Apóstol, Peregrino...*, pp. 313-314.

¹¹⁵ MOLINS MUGUETA, J.L., "Mitra y báculo del tesoro de San Fermín", *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros...*, p. 340.

gida catedral de Tudela, en 1788¹¹⁶. De los textiles destacan las piezas filipinas de la parroquia de Arlegui y en cuanto a porcelanas, son de especial formato e importancia la pareja de tibores enviados por el antes mencionado don Felipe de Iriarte con destino a la capilla de la Virgen del camino en 1768¹¹⁷.

De la capital aragonesa: en sintonía con una larga tradición

En el campo de la escultura, ni qué decir tiene que las mejores obras de cuantos maestros aragoneses trabajaron en Navarra en el segundo tercio del siglo son las que labró José Ramírez para las comendadoras de Puente la Reina y para la parroquia de Peralta¹¹⁸. Las imágenes de Puente la Reina pueden figurar entre lo mejor de la producción del maestro aragonés y dan perfecta cuenta de su estilo plenamente barroco con actitudes movidas, gesticulaciones de oratoria y pliegues quebrados de gran resalto. Las tallas que realizó Juan Tornes para Falces o Uli Bajo en la década de los cuarenta acusan un extremo barroquismo con gran movimiento y nervio, ajeno al reposo y dignidad del arte que se iba a imponer inmediatamente gracias a las Academias¹¹⁹.

Las pinturas llegadas de Zaragoza a lo largo de los dos siglos no fueron abundantes. La influencia aragonesa se detecta como es lógico, en tierras meridionales y se concreta en la presencia de lienzos dieciochescos de Francisco del Plano y Pablo Raviella. A la obra del primero nos referiremos más adelante porque, debido a lo dilatado de sus proyectos en fresco, tuvo que venir a residir a estas tierras para llevarlos a ejecución y, en su mayor parte, no fueron obras importadas como tales.

De Pablo Raviella -presumiblemente el hijo- son los enormes lienzos del Sueño de San José y la Virgen con el Niño acompañados de un gran cortejo en gran escenografía barroca que, procedentes de la capilla de la Virgen de la Esclavitud en la extinta parroquia de San Juan se conservan en la actualidad en la de San Jorge de Tudela¹²⁰. Por vía de legado testamentario llegaron a Cascante en 1672 los cuadros de la Oración del Huerto, Cristo en la columna, Ecce-Homo y Coronación de Espinas, pintados por Andrés de Urzainqui¹²¹, natural de la localidad y establecido en Zaragoza¹²², de los que todavía se conservan tres en la sacristía de la parroquia de la Asunción.

¹¹⁶ MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., "Juego de altar enviado por don Pedro Galárraga", *Tudela, el legado de una catedral...*, pp. 308-309.

¹¹⁷ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Tibor" *Filipinas Puerta de Oriente...*, pp. 290-291, y ARBETETA MIRA, L., "Tibores", *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros...*, p. 362.

¹¹⁸ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Contribución a la obra de José Ramírez en Navarra", *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, Diputación Provincial, 1985, pp. 249-262.

¹¹⁹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Algunas obras de Juan Tornes...", pp. 372 y ss.

¹²⁰ FERNÁNDEZ GRACIA, R. y ECHEVERRÍA GOÑI, P., "Para un panorama de la pintura barroca en Navarra. Nuevos lienzos de escuela madrileña"..., pp. 87-95.

¹²¹ FERNÁNDEZ MARCO, J. I., *Cascante. Compendio de 2.000 años de historia*, Bilbao, Editorial Vizcaína, 1983, pp. 75-76, y *Cascante, ciudad de la Ribera*, Pamplona, Vicus, 2006, pp. 321 y ss.

¹²² MORALES y MARÍN, J.L., *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, Zaragoza, Librería General, 1980, pp. 85-86.

En la segunda mitad del siglo XVIII llegaron a Navarra procedentes de Zaragoza ricos ornamentos, procedentes de sendos talleres establecidos en la capital aragonesa: el de Francisco Luzuain y el de José Galba. Los ternos de las Clarisas y Benedictinas de Estella, de la catedral, la parroquia de San Nicolás, y las Agustinas Recoletas de San Pedro en Pamplona son unas muestras de la maestría y buen hacer de aquellos obradores¹²³.

De Valladolid y Castilla: contados ejemplos de escultura en el siglo XVII

La llegada de esculturas importadas desde Valladolid fue un fenómeno que acompañó a las nuevas fundaciones conventuales. La filiación de algunas esculturas con Gregorio Fernández y su taller queda patente en varios bultos del convento de descalzos de Santa Ana de Pamplona¹²⁴ y de otras casas de la misma Orden en Corella y Tudela, en ambos casos con esculturas notorias de Santa Teresa. El escultor vallisoletano Francisco Díez de Tudanca envió desde Valladolid a Pamplona una escultura del Cristo del Perdón que se veneraba en el convento de trinitarios¹²⁵. Con destino a los jesuitas de Pamplona llegaron de Valladolid una cabeza y manos para la figura de San Ignacio en 1675¹²⁶ y, en 1672 varias cabezas y manos de santos jesuitas para la procesión que se organizó con ocasión de la canonización de San Francisco de Borja¹²⁷.

La escultura que preside el vestíbulo del Seminario de Pamplona procede a su vez del antiguo Seminario fundado en 1777, a donde se llevó del Colegio de la Anunciada de los jesuitas de la capital navarra, tras su extrañamiento. Su noble y distinguida factura nos lleva a pensar que se trata de una escultura importada de talleres castellanos por los jesuitas en la segunda mitad del siglo XVII. Su esquema general nos remite a los modelos de Gregorio Fernández, si bien el plegado del manto adaptado al cuerpo y con movimiento en las telas, se aparta de los mantos pesados del célebre maestro vallisoletano. La consulta de las cuentas de la sacristía del colegio de los jesuitas de Pamplona, nos ha permitido datar la pieza en 1681, así como la confirmación de que la escultura llegó desde Valladolid junto a una cabeza y manos para otra imagen vestidera, la Virgen del Buen Consejo, cuyo bulto hizo el carpintero de la comunidad Miguel Turrillas¹²⁸.

¹²³ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "La sacristía de la catedral de Pamplona. Uso y función. Los ornamentos", *Príncipe de Viana*, 1999, pp. 349-382.

¹²⁴ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., "El convento e iglesia de los Carmelitas de Pamplona. Exorno artístico", *Príncipe de Viana*, 1981, pp. 823, 837 y 847.

¹²⁵ BALEZTENA, I., "Términos del Viejo Pamplona: Trinitarios o Costalapea", *Príncipe de Viana*, 1943, p. 511, y GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el arte en Castilla*, vol. II, Valladolid, Universidad, Facultad de Historia, 1941, p. 297.

¹²⁶ Archivo Histórico Nacional. Jesuitas, libro núm.194. Libro de Gasto de Sacristía 1672-1767, fol. 8.

¹²⁷ *Ibidem*, libro núm. 185. Libro de Gasto del Colegio de Pamplona 1652-1686, fol. 97v.

¹²⁸ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La Inmaculada Concepción en Navarra...*, p. 132.

Por lo que respecta a pintura, de procedencia castellana son los lienzos de Santa Teresa con Cristo a la columna de los Carmelitas de Pamplona, firmado por fray Diego de Leyva¹²⁹ y los lienzos de San José y la Transverberación de Santa Teresa (1672) del convento de carmelitas de Pamplona, firmados por Diego Díaz Ferreras, el pintor más fecundo de la escuela vallisoletana en la segunda mitad del siglo XVII¹³⁰.

De Roma y Nápoles: importaciones vía de nobles y eclesiásticos

Ni que decir tiene que aquellas personas que por su cargo viajaron o residieron en Roma o Nápoles, trajeron consigo algunas piezas que les llamaron la atención y que legaron a sus familiares o a templos de especial significación.

De pintura, numerosos inventarios familiares e institucionales recogen piezas de aquella procedencia que no se han conservado o localizado. Entre las pinturas conservadas destacaremos, el lienzo de Santa Elena destinado a un colateral del monasterio de Irache¹³¹ -hoy en la parroquia de Dicastillo- el Nacimiento de la sacristía de la catedral tudelana, donado por el arcediano de Zaragoza en 1651¹³², el pequeño Calvario rodeado de guirnalda de Jacobo Palma el joven de las Recoletas de Pamplona¹³³, el Cristo de la Paciencia de Borghiani y otros catorce cuadros romanos del mismo convento, la Aparición de Cristo a Santa Margarita de Cortona, firmado y fechado en Roma por Vicente Rudiez de Cascante en 1757¹³⁴. En 1729 llegaron desde Roma por vía de regalo para la basílica de San Ignacio de Pamplona los lienzos del santo vestido de guerrero y la Caída del mismo remitidos por el hermano jesuita Emeterio Montato y el padre Larreguera respectivamente¹³⁵.

De los personajes que estuvieron en la ciudad Eterna y trajeron obras que aún se conservan, hemos de destacar un canónigo y arcediano, Beltrán de Gayarre, del que nos ocupamos al tratar del papel de los promotores. Los cuerpos de reliquias de la seo pamplonesa hablan aún de su munificencia y de los gustos romanos en la capital Navarra.

De Nápoles, en el sur de Italia proceden entre otras las tallas. Una Inmaculada de las Recoletas de Pamplona llegó gracias a los oficios de don José de Azpíroz, hermano de la priora, que figuraba entre los allegados al cardenal y virrey don Pascual de Aragón¹³⁶. Las esculturas de Santa Teresa y San

¹²⁹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., "El convento e iglesia de los Carmelitas Descalzos...", pp. 879 y 882.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ SAGASTI LACALLE, M.J., "Retablos laterales del monasterio de Irache en Dicastillo", *Príncipe de Viana*, 2000, p. 41.

¹³² SEGURA MIRANDA, J., *Tudela. Historia leyenda arte*, Tudela, 1964, p. 126.

¹³³ SEGOVIA VILLAR, M.C., *Op. cit.*, p. 264.

¹³⁴ GARCÍA GAINZA, M.C. y otros, *Catálogo Monumental...* vol. III, p. 297.

¹³⁵ Archivo Diocesano de Pamplona. Caj. 296, núm. 1. Libro de cuentas de la basílica de San Ignacio de Loyola (1668-1829).

¹³⁶ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La Inmaculada Concepción en Navarra...*, pp. 115-116.

José de la sacristía de la catedral de Tudela, que estuvieron antes en sus correspondientes retablos en aquella dependencia. Ambas fueron un donativo de uno de los deanes de aquel templo, don Sebastián Cortés y Lacárcel a fines del siglo XVII¹³⁷. A comienzos del siglo XVIII, llegó al palacio de Urbasa desde Nápoles la imagen del Cristo de la Agonía, firmado en 1703 por Jacobo Bonavita, por encargo del marqués de Andía, para el que unos maestros cántabros hicieron un rico retablo. En 1772 el retablo de la Virgen del Camino de Pamplona se enriquecía con sendas esculturas de Santa Teresa y la Inmaculada, enviadas por don Agustín de Leiza y Eraso, del Consejo y Cámara de S. M., haciendo constar que eran *dos bultos especiales de hechura de Nápoles*.

Algunos ornamentos también llegaron desde la misma ciudad de Nápoles en distintos momentos. Hacia 1665 se recibió en las Agustinas Recoletas de Pamplona el magnífico frontal estudiado por Alicia Andueza. La mediación en el encargo estuvo a cargo del citado don José Azpíroz. Un siglo más tarde los hermanos Aguado, de Corella, hicieron traer un riquísimo terno que hoy se exhibe en el Museo de la Fundación Arrese de la ciudad ribera¹³⁸.

De tierras guipuzcoanas

La proyección de la potente escultura guipuzcoana se dejará sentir en las tierras limítrofes con aquel territorio. En estos momentos será el impresionante conjunto de esculturas de Lesaca, obra de Juan Bautista Mendizábal, lo más destacable¹³⁹. En un contrato notarial, este maestro perteneciente a un importante clan de escultores guipuzcoanos escrituró diecinueve tallas de tal calidad que se han llegado a considerar como obra carmonesca por las evidentes influencias que tienen algunas de ellas con obras de Luis Salvador Carmona de Segura o Madrid. El convenio con Mendizábal resulta especial en aquellas fechas en donde los escultores apenas aparecen en los contratos notariales, a la vez que importante desde el punto de vista de la fijación de las iconografías de los diecinueve bultos que se le encargaron por el precio total de 722 pesos, con la expresa condición de trabajarlos *con primor y arte, perfecta y cumplidamente*. Por la excepcionalidad de un documento de encargo escultórico en esta década central del siglo XVIII, nos detendremos en algunas de sus partes. Para el tabernáculo debía hacer *dos figuras o bultos, cada uno de tres pies de alto, es a saber, el uno de San Ignacio de Loyola, vestido de sacerdote con la casulla y un ángel sosteniendo el libro y otro de San Francisco Xavier con su Jesucristo en la mano en ademán de que está predi-*

¹³⁷ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Patronos, proyectos y artistas durante los siglos del Barroco", *La catedral de Tudela...*, 2006, p. 294, y "Santa Teresa y San José", *Tudela, el legado de una catedral...*, pp. 229-230.

¹³⁸ ANDUEZA PÉREZ, A., "Presencia europea en el arte del bordado en Navarra", *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, CSIC, Instituto de Historia, 2005, pp. 505-514, y "Frontal de altar", *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros...*, pp. 406-407.

¹³⁹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, pp. 116 y 464-465.

cando, vestido de sobrepelliz y estola junto a otra figura o símbolo de la iglesia con mitra y capa pastoral y en una mano el libro de la Apocalipsis con los siete sellos y abierto el libro y enzima una Custodia y la otra mano en ademán de que da la bendición. Los cuatro bultos del cuerpo tendrían siete pies y medio de altura y serían San Juan Bautista, Santa María Magdalena *en figura de penitente*, San Gregorio papa y San Fructuoso obispo de Praga *con la misma figura y en ademán de dormido que indica el bulto viejo*. Las mismas proporciones deberían tener los bultos de los intercolumnios de Santiago el mayor y San Bartolomé, así como los de San Fermín y San Nicolás, que irían junto al titular. Los cuatro evangelistas para sentar en las vueltas del asiento del cascarón, en postura de escribir con sus respectivos atributos y la Santísima Trinidad con su nube y dos mancebos completarían el importante encargo hecho a Mendizábal¹⁴⁰.

Flandes

De tierras flamencas llegaron a Navarra alguno cobres que se encuentran, sin especial catalogación en diversas colecciones, pero el encargo más significativo llegado de aquellas tierras es, sin duda alguna el ciclo dedicado a los hechos portentosos de la vida de San Francisco Javier, realizados en 1692, en el taller de Godefrido de Maes, maestro nacido en Amberes en 1649 y fallecido en la misma ciudad en 1700 que se formó con su padre, también pintor, y con Peter Van Lint. Como hemos puesto de manifiesto, bajo la mirada de persona bien entendida, se eligieron unos temas especiales de la vida del santo navarro y acordes con el espíritu de exaltación barroca: predicación, devolución del Crucifijo por el cangrejo, cese de la peste en Manar, siguiendo a unos caballeros a pie, confesando al soldado y deteniendo al sol. Han sido analizados uno por uno, en relación con las fuentes hagiográficas del momento, con los textos que cualquier devoto instruido en la vida de Javier que contemplase los lienzos tenía al alcance, al igual que los pintores que los ejecutaron, en este caso bajo la mirada atenta de algún jesuita¹⁴¹.

Algunos cobres flamencos conservados dan buen testimonio de la llegada de este tipo de obras a distintos puntos de la geografía foral. Los inventarios de bienes de las clases acomodadas dan continuas referencias a cobres pintados procedentes de Flandes. Entre los que han llegado a nuestros días hemos de mencionar el que se guarda en Puente la Reina, otros con iconografía javierana del castillo de Javier y del Gobierno de Navarra –firmado por Meter

¹⁴⁰ Archivo General de Navarra. Protocolos Notariales. Lesaca. Juan Bautista Sanpaul. 1753, núm. 140. Escritura de ajuste para hacer diecinueve bultos para la iglesia de Lesaca con Juan Bautista de Mendizábal, maestro escultor.

¹⁴¹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Religioso camarín y aula de milagros. La santa capilla del Castillo de Javier entre los siglos XVII y XIX”, *Sol, Apóstol, Peregrino...*, 2005, pp. 295 y ss., y *San Francisco Javier Patrono de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 281 y ss.

Sion¹⁴² y sobre todo la serie del *Génesis* del Museo de Navarra, procedentes del convento de la Merced de Pamplona, obra de Jacob Bouttats, según estampas de Jan Sadeler¹⁴³.

Escasísima presencia de obras andaluzas

La lejanía de Andalucía puede explicar, pero sólo en parte, la poca presencia de piezas andaluzas en Navarra. Necesariamente hemos de pensar que tantos navarros como pasaron por la capital andaluza y por Cádiz, asentándose algunos de ellos y haciendo carrera en aquellas tierras, deberían haber remitido más objetos que los que actualmente se documentan.

Entre las piezas señeras, hemos de destacar la custodia de Corella, realizada en 1762 por del orfebre cordobés Antonio Pastor, a iniciativa de los hermanos Antonio y Roque Aguado¹⁴⁴ y la Dolorosa de Pedro de Mena de las Agustinas Recoletas de Pamplona¹⁴⁵. También se conservan en este último convento algunas imágenes del Niño Jesús de peltre policromado, que evidencian el modelo en que se basan el Niño Jesús de la Parroquia del Sagrario de la catedral de Sevilla, obra de Martínez Montañés. Del pintor sevillano, establecido en la Corte Lorenzo Montero de Espinosa (1656-1710) es el lienzo titular de las Ánimas en su capilla del Carmen de Corella.

La presencia de artistas foráneos

Una primera consideración sobre los maestros foráneos que trabajaron en la Navarra de los siglos del Barroco, sería diferenciar aquéllos que vinieron de fuera para trabajar en un proyecto y, tras su finalización, regresaron a su residencia habitual y aquellos otros que se establecieron definitivamente en Pamplona, Tudela, Corella u otra localidad de la geografía foral. Es a estos últimos a los que prestaremos más atención en esta síntesis por la proyección que pudieron tener sus personas y sus realizaciones, ya que las obras de los primeros casi se pueden considerar verdaderas obras importadas.

¹⁴² FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Milagros de San Francisco Javier", *San Francisco Javier en las artes...*, pp. 372-373.

¹⁴³ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., BERMEJO, V., ANGULO, E y LAMARCA, R., "Las estampas de los Sadeler como transmisoras de modelos iconográficos en la pintura flamenca del siglo XVII", *Goya*, 1996, pp. 265-275.

¹⁴⁴ ARRESE, J.L., *Arte religioso en un pueblo de España...*, p. 18 y 244.

¹⁴⁵ GARCÍA GAINZA, M.C., "Una Dolorosa de Pedro de Mena en el convento de las Agustinas Recoletas de Pamplona", *Pedro de Mena y su época. Simposio Nacional*, Málaga, Junta de Andalucía, 1990, pp. 245-251.

Los frailes tracistas y otros arquitectos

Proyectos de destacados maestros foráneos y frailes tracistas de diferentes órdenes religiosas fueron realizados en Navarra con destino a edificios civiles y religiosos de sus tierras.

En 1982 realizamos una primera aproximación a la presencia de los tracistas de los Carmelitas Descalzos en Navarra¹⁴⁶, a los que Javier Azanza sumó otros de otras órdenes religiosas, trinitarios, cistercienses y capuchinos. Como quiera que el citado prof. Azanza realizó en su tesis doctoral un apartado dedicado a la presencia de maestros foráneos en Navarra, en el caso de la arquitectura, reseñaremos algunos aspectos que creemos interesantes, remitiendo para el resto de presencias e intervenciones al citado trabajo¹⁴⁷.

A lo largo del siglo XVII las novedades exteriores en el campo de la arquitectura llegarán a través de los citados religiosos en las numerosas fundaciones conventuales¹⁴⁸ y de las fórmulas ensayadas en la Corte por Juan Gómez de Mora, cuyos planos llegaron para la construcción del tantas veces citado convento de las Agustinas Recoletas de Pamplona. De la misma procedencia serán las trazas del monasterio de Dominicás de Tudela, levantado bajo la munificencia de don Manuel de Lira, Secretario de Despacho Universal, y que Azanza atribuye a Melchor de Bueras¹⁴⁹.

Durante las primeras décadas del siglo XVIII, entre 1701 y 1741, trabajó en numerosas localidades de Navarra el arquitecto vizcaíno Juan de Larrea, natural de Durango, cuya biblioteca ha sido estudiada por Javier Azanza y le ha llevado a calificar al maestro como uno de los maestros con mayor cultura arquitectónica en la Navarra de su época¹⁵⁰. Del País Vasco procedieron asimismo numerosos canteros y sobre todo algunas trazas y dictámenes encaminados a importantes fábricas, sobre todo, dieciochescas. Arquitectos de la valía de Francisco de Ibero, Juan Bautista Arbaiza, Sebastián de Lecuona o Martín de Zaldúa intervinieron con sus trazas o sus informes en destacados conjuntos del barroco navarro como la capilla de la Virgen del Camino o la basílica de San Gregorio Ostiense.

Con maestros activos y residentes en La Rioja hay que relacionar numerosas torres-campanario de Tierra Estella como las de Arellano, Villamayor de Monjardín, Dicastillo, Mués o Aguilar de Codés¹⁵¹. La proximidad a

¹⁴⁶ ECHEVERRÍA GOÑI, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Aportación de los Carmelitas Descalzos a la Historia del Arte navarro...", pp. 183-230.

¹⁴⁷ AZANZA LÓPEZ, J.J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra...*, pp. 110-126.

¹⁴⁸ *Ibidem*, pp. 287-355, y del mismo autor, "El barroco conventual", *El Arte en Navarra, vol. II...*, pp. 385-400; "En torno a la fundación de conventos en Navarra durante los siglos XVII y XVIII", *Actas del Simposium Monjes y Monasterios españoles*, vol. III, Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas 1996, pp. 265-288, y "La iglesia en la ciudad: arte, economía y espiritualidad en Navarra a través de las fundaciones conventuales barrocas", *Príncipe de Viana*, 1998, pp. 579-613.

¹⁴⁹ AZANZA LÓPEZ, J.J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra...*, p. 340.

¹⁵⁰ AZANZA LÓPEZ, J.J., "La biblioteca de Juan de Larrea, maestro de obras del siglo XVIII", *Príncipe de Viana*, 1997, pp. 295-328.

¹⁵¹ AZANZA LÓPEZ, J.J., "Tipología de las torres campanario barrocas en Navarra", *Príncipe de Viana*, 1998, pp. 333-390.

Castilla y la pertenencia de parte de sus localidades al arciprestazgo de Viana del obispado de Calahorra-La Calzada, fueron factores a tener en cuenta en la penetración de artífices y formas en esos territorios. Con frecuencia, los maestros que trabajaron aquellos vistosos campanarios en la Rioja Alta, la Rioja Alavesa y Navarra serán los mismos: Francisco de Ibarra, José Raón, Francisco de Sarasúa, Juan Bautista de Arbaiza, Martín de Arbe y, muy especialmente, Martín de Beratúa, natural de Abadiano.

A fines del siglo XVII, concretamente entre 1694 y 1697 se documenta al italiano Hércules Torelli, arquitecto militar y civil, matemático e “*ingeniero mayor por Su Majestad*” en Pamplona. Trabajó en las fortificaciones de la ciudad, participó en los primeros pasos de la construcción de la capilla de San Fermín y figura como autor del túmulo funerario de doña Mariana de Austria, levantado en Pamplona en 1696 y grabado por Gregorio Forman y Medina en gran tamaño para acompañar la edición del relato fúnebre¹⁵².

Si en las obras importadas, hemos analizado el destacado papel de esculturas y pinturas elaboradas en la capital aragonesa, no lo fue menos la presencia de arquitectos y fresquistas en otras localidades navarras. El profesor Azanza ha analizado la presencia de destacados arquitectos y maestros de obras aragoneses, especialmente en la parroquia de Villafranca¹⁵³, en plena Ribera y por tanto, más abierta a la influencia aragonesa. Entre estos últimos destacan José Sánchez, navarro establecido en Aragón, José Sofí, fray José Alberto Pina, carmelita calzado, fray Bernardo de San José, carmelita descalzo y fray Juan de Alegría, dominico y fray Antonio de Zaragoza, capuchino.

Por su tipología, financiación, autoría y proyección en la arquitectura peninsular, destaca la iglesia de planta centralizada de la Compañía de María de Tudela. La iglesia del colegio de la Compañía de María de Tudela fue levantada entre 1732 y 1742, coincidiendo con la estancia en la capital de la Ribera de ese renombrado arquitecto, fray José Alberto Pina, autor de numerosas iglesias en Aragón, del palacio del obispo en Albarracín y que más tarde alcanzaría fama merecida en tierras valencianas, donde se hizo cargo de otras importantes en Játiva y proyectó modelos para las Escuelas Pías de Valencia, lo que le valió la concesión por unanimidad en 1769 del título de miembro de la Academia de San Carlos. Este fraile debe ser, sin duda el autor del proyecto. La iglesia -conventual y colegial a la vez- es uno de los ejemplos más excepcionales de toda arquitectura barroca en Navarra. Su planta presenta un cuerpo octogonal grande rodeado en parte por unos deambulatorios interrumpidos por dos coros bajos y otros dos cuerpos agregados a los pies, sobre el último de los cuales se alza el coro alto; conviviendo así centralidad y longitudinalidad con evidentes resonancias de la arquitectura romana y veneciana. Su relación con obras de esa procedencia y con la basílica de Loyola ya ha sido

¹⁵² AZANZA LÓPEZ, J.J. y MOLINS MUGUETA, J.L., *Exequias reales del Regimiento pamplonés en la Edad Moderna...*, pp. 97-99 y 141.

¹⁵³ AZANZA LÓPEZ, J., “Artífices aragoneses en la parroquia de Santa Eufemia de Villafranca”, *Actas del III Congreso General de Historia de Navarra*, Pamplona, Edición en CD, Sociedad de Estudios Históricos de Navarra, 1988, y “Tracistas y maestros de obras aragoneses en la arquitectura barroca navarra”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar*, vol. LXXI, 1988, pp. 5-24.

puesta de manifiesto, pero no podemos olvidar la reglamentación sobre *Los elementos de trazado* en las casas de la Compañía de María impresas en 1638. En ellas se recomienda la planta cuadrada y la construcción de dos coros bajos o tribunas -una para religiosas y novicias y otro para educarlas- más uno alto a los pies en la clausura. Tal plan obedece a la función del instituto en donde se combinan apostolado, enseñanza y contemplación. La ejecución material del edificio pudo haberse encomendado a José Marzal y Gil, el mejor maestro de la Tudela del momento, encargándose del rico conjunto de yaserías, retablos y tribunas los hermanos Antonio y José del Río. El plan general de esta iglesia fue copiado en otros colegios como Zaragoza, Santiago de Compostela y Vergara, fundaciones salidas de la casa de Tudela. En la financiación de esta iglesia debieron ser decisivas las limosnas de Indias, solicitadas por la priora al Patriarca de Indias y otros preladados, así como las aportaciones de Sor María Ignacia de Azlor y Echeverz, noble profesora en Tudela y más tarde fundadora del convento de México, de la que se conserva un espléndido retrato, anterior a su toma de hábito, en el Museo Soumaya de México¹⁵⁴.

Los géneros escultóricos: retablos y amueblamiento de los templos

Para todo lo que se refiere al retablo y la influencia exterior, es preciso valorar, cuándo llegaron trazas o la pieza como tal, en el caso de que el maestro no se trasladase a trabajar la obra *in situ*. Al respecto, Pérez Sánchez recuerda el *problema no totalmente resuelto respecto a la paternidad de los retablos*¹⁵⁵, según el cual, el reparto de responsabilidades en la construcción de un retablo queda un tanto desdibujada, pese al conocimiento que tenemos de la intervención del tracista, los ensambladores y los escultores y pintores. No podemos dejar de mencionar la importancia que tenían estos magnos conjuntos de madera policromada en la formación de futuros maestros y artistas que podían compartir desde puestos menos relevantes la confección de una gran obra. Entre las excepciones en donde conocemos sueldos y tiempos que empleaban los responsables de los retablos figura el caso del mayor de San Miguel de Corella, encomendado a Juan Antonio Gutiérrez, que cobraba como maestro de la obra diez reales diarios. A sus órdenes trabajaban una serie de tallistas jerarquizados en atención a su especialidad y consecuentemente con un sueldo proporcional: Pedro Onofre con siete reales y medio; José Andrés y Manuel Ugarte, con cinco reales; Juan de Aibar, Pedro Peiró, José Zabala, Francisco Rey y Salvador Villa, con cuatro reales; Martín de Lizarre, José Oráa, José de

¹⁵⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "La promoción de las artes en Navarra durante el siglo XVIII. Hombres, e instituciones. Patronos y mecenas", *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros...*, pp. 180-181.

¹⁵⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., "Retablos madrileños del siglo XVII", *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, p. 60.

Aguerri, Francisco Tudela, José de la Dehesa y Manuel de Abadía, con tres reales y Diego de Camporredondo, con dos y medio¹⁵⁶.

El pingüe género del retablo contó con colaboraciones puntuales externas y la presencia de maestros establecidos en Madrid y otros aragoneses, riojanos y guipuzcoanos para realizar *in situ* algunos de los grandes retablos de los siglos XVII y XVIII. Sin duda que aquellas piezas influyeron en el desarrollo del género en diferentes momentos o fases.

La llegada de los modelos que rompieron con los esquemas del tardorrománico tuvo lugar en las décadas centrales del siglo, con especial protagonismo de los tracistas carmelitas descalzos, como evidencian los retablos del Carmen de Corella, realizados hacia 1639. Los retablos de la capilla Barbazana de la catedral –hoy en Santa Isabel de Madrid y en la propia seo pamplonesa–, obra de Mateo de Zabalía rompieron a favor de un retablo con movimiento en planta y de único cuerpo destinado a albergar pintura. Mateo de Zabalía fue uno de los arquitectos más sobresalientes de la primera fase de la retablística barroca en Guipúzcoa, Álava y la Rioja, que desarrolló la mayor parte de su actividad en el segundo tercio del siglo XVII en su Provincia natal, si bien lo mejor de su producción se localiza en Salvatierra y Logroño, ciudad ésta en la que fallecerá en 1653.

Durante la segunda mitad del siglo XVII, las novedades llegaron vía las órdenes religiosas, como ocurre en el retablo de los Carmelitas Descalzos de Pamplona diseñado por fray Francisco de Jesús María con gran similitud a los de Peñaranda de Bracamonte, Alba de Tormes o Jesús y María de Valladolid, o desde el vigoroso y potente taller de Tudela, en el que se recibieron aportes aragoneses y cortesanos.

Los retablos de Los Arcos y Viana constituyen ejemplos de la llegada de la influencia riojano-alavesa, tanto en sus tipologías, como en los maestros que los llevaron a cabo. En el primer caso, con trazas de Diego Ichaso, su ensamblaje fue obra de Martín de Aranalde y Juan Pérez de Viñaspre, en tanto que de su escultura se ocuparon Juan de Amézqueta y Pedro de Oquerruri¹⁵⁷. El mayor de Santa María de Viana, estudiado por Labeaga, fue obra de Martín de Oronoz en su arquitectura, en tanto que en sus relieves y bultos intervino el escultor calceatense Bernardo de Elcaraeta¹⁵⁸.

Sin embargo, la presencia de maestros foráneos se acrecentará a fines de la centuria y con la llegada del Siglo de las Luces. Por haber analizado los

¹⁵⁶ ARRESE, J.L., *Arte religioso en un pueblo de España...*, pp. 107-177. También conocemos los casos de otros retablos como los de los Santos Mártires o del Cristo de la Pelota de la catedral de Calahorra (Vid. SEGURA JIMÉNEZ, J.A., *Diego de Camporredondo y el arte barroco y rococó en Calahorra y su comarca*, Logroño. Gobierno de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, p. 38). Sin embargo, en estos últimos casos, aunque se citan muchos nombres, se hace con más generalidad y en ningún caso con la precisión terminológica que encontramos en el de la Inmaculada de la misma seo calagurritana, al que hemos dedicado un reciente trabajo titulado “La división del trabajo y el tiempo en un retablo dieciochesco hispano”, *Homenaje a Micaela Portilla*. (En prensa).

¹⁵⁷ PASTOR ABAIGAR, V., “Retablos barrocos de la parroquia de Los Arcos”, *Príncipe de Viana*, 1989, pp. 306-11.

¹⁵⁸ LABEAGA MENDIOLA, J.C., *Viana monumental y artística...*, pp. 295-302, y “La obra del escultor Bernardo de Elcaraeta en Santa María de Viana”, *Príncipe de Viana*, 1987, pp. 757-780.

retablos foráneos en nuestra tesis doctoral, evitamos repetir aquí lo analizado en aquel trabajo. Simplemente recordaremos la rica obra en Navarra de los aragoneses Juan Baines, Francisco Pejón y Pedro Onofre de Coll, de los Ursularre, maestros guipuzcoanos establecidos en la Corte, de los vascongados Sebastián de Lecuona y Jacobo de Jáuregui, así como la conexión riojana del taller tudelano en la persona de Juan Zapater Martínez¹⁵⁹.

Uno de los maestros más progresivos que trabajó en las primeras décadas del siglo XVIII, por haber abierto a nuevas tendencias internacionales al retablo tradicional salomónico, fue Juan Antonio Gutiérrez, que se hizo cargo del mencionado retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Corella, según documentó Arrese¹⁶⁰. Nuestras pesquisas por averiguar su procedencia no han concluido con un resultado definitivo, pudiéndose pensar inclusive en que su apellido podría corresponder con un francés apellidado Gauthier y castellанизado como Gutiérrez¹⁶¹, al igual que había ocurrido con Daniel Gauthier, platero activo en Pamplona a comienzos del siglo XVIII, al que se menciona una y otra vez como Daniel Gutiérrez. De lo que no cabe duda alguna es que semejante proyecto realizado a partir de 1718 hay que ponerlo en consecuencia de la visita de los reyes a Corella en 1711.

Si el retablo de San Miguel de Corella destaca por sus novedades estructurales y decorativas, el trono de Santa Ana, en su capilla tudelana, resulta pieza única por la utilización de mármoles y jaspes. Dada la nula tradición y la falta de maestros que trabajasen esos materiales, el patronato de la capilla acudió, en 1737, a Juan Bautista Eizmendi, maestro que realizó otras obras para Navarra y que ya había dado pruebas suficientes de su pericia en Zaragoza. Para la capital aragonesa había trabajado en proyectos tan importantes como el retablo mayor de la iglesia y templo de Nuestra Señora del Portillo, por encargo del marqués de Ariño en 1730, con piedra negra de Calatorao, jaspe de Morata o Tabuena y Tortosa; la cantería de la iglesia de las Escuelas Pías en 1736 a costa de don Francisco de Villalba del Consejo de S. M. y Oidor en la Audiencia de Zaragoza y otros frontales y puertas para la iglesia del Portillo en 1739 y 1741¹⁶². En Navarra y a requerimiento de los Castelfuerte labró el sepulcro del primer marqués del citado título en 1741, con piedra negra de Calatorao¹⁶³.

De un verdadero *in crescendo* podemos calificar la presencia de retablistas durante la etapa rococó, tanto por el número de ellos propiamente dicho, como por la importancia de impresionantes máquinas que se impusieron a los modelos del Barroco tradicional, en unos momentos en que el taller tudelano ya estaba en franco declive. De Aragón llegaron maestros y en algún caso las obras escultóricas de sus talleres atraídos por una clientela con especiales

¹⁵⁹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra...*, pp. 340-3364.

¹⁶⁰ ARRESE, J.L., *Arte religioso en un pueblo de España...*, pp. 101-113.

¹⁶¹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra...*, pp. 288 y ss.

¹⁶² BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana de época de los Ramírez*, vol. II. Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, pp. 134, 135, 146, 150 y 157.

¹⁶³ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "La escultura funeraria en Navarra durante el Renacimiento y el Barroco", *Príncipe de Viana*, 1988, p. 58.

medios económicos. Así hemos de explicarnos la obra de José Ramírez en Peralta, Puente la Reina y Lesaca¹⁶⁴, Juan Tornes en Aoiz, Falces y Uli Bajo¹⁶⁵, Nicolás Francisco Pejón en Sangüesa o Puente la Reina, Ildefonso Fuster en Bacaicoa y Miguel Puyal en las Benedictinas de Lumbier¹⁶⁶.

De tierras guipuzcoanas hemos de mencionar la presencia en Lesaca del retablista Tomás de Jáuregui, pero lo que destaca por encima de todo es la presencia continuada de Diego de Camporredondo, riojano, que trabajó desde su formación en el retablo de Corella, hasta su trágica muerte en Peralta, en 1772, en el contexto de la realización de las alas laterales del retablo mayor¹⁶⁷. Los retablos mayores de Lerín o Lodosa son una buena muestra de cómo evolucionaron las máquinas rococós en el segundo tercio del siglo XVIII, de la mano de este singular maestro calagurritano. La razón de tantos encargos la hemos de buscar en el apoyo incondicional del obispo don Gaspar de Miranda y Argáiz¹⁶⁸, calagurritano como Camporredondo.

Algunos documentos inéditos nos dan prueba de ellos. Por la importancia que poseen a la hora de valorar la llegada de maestros foráneos, daremos cuenta de ellos. El 25 de abril de 1759, escribía don Gaspar de Miranda a la villa de Los Arcos, en relación con la adjudicación de varias obras en su parroquial, en estos términos: *Muy Ilustre Señor mío: Recibo la de Vuestra Señoría de 22 deste mes y alabo mucho la idea de promover el mayor honor y lucimiento de esa iglesia con el órgano y cajones de la sacristía, que se hayan de hacer por la buena mano de Camporredondo, que no hay otro de más habilidad, seguridad y satisfacción, para que se dará licencia necesaria, presentando la escritura que se hiciera con los maestros y cantidad en que se ajustaren y testimonio del caudal existente y un plano o diseño de las obras que todo se presentará en el tribunal para la dicha licencia...*¹⁶⁹ Las características con las que don Gaspar alaba a su compaisano no pueden ser de mayor alabanza, ya que pondera su trabajo, su formalidad y su gusto con las palabras *habilidad, seguridad y satisfacción*. Como es sabido, la parroquial de Los Arcos cuidó siempre de su exorno, con especial cuidado, procurando saltarse en ocasiones lo que se prescribía en las Constituciones Sinodales, al respecto de poner las obras a remate de candela. Desde su Patronato se consideró siempre a lo largo de los siglos del Antiguo Régimen, que más valía invertir mayores cantidades, empleando a los artífices más cualificados.

Otra carta inédita, va dirigida por Camporredondo a don Gaspar y está fechada en Santo Domingo de la Calzada el 9 de mayo de 1759. Su texto

¹⁶⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Contribución a la obra de José Ramírez en Navarra", *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, Diputación Provincial, 1985, pp. 249-262.

¹⁶⁵ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Algunas obras de Juan Tornes...", pp. 371-389.

¹⁶⁶ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, pp. 427-452.

¹⁶⁷ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "La obra de Diego de Camporredondo en Navarra y el trágico fin de su vida en 1772", *Kalakorikos*, 1996, pp. 109-124, y *El retablo barroco en Navarra...*, pp. 452-462.

¹⁶⁸ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "El mecenazgo artístico de don Gaspar de Miranda y Argáiz, obispo de Pamplona", *De la iglesia y de Navarra...*, y GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los Obispos de Pamplona*, vol. VII, Pamplona, Gobierno de Navarra-Eunsa, 1989, pp. 487 y 492-495.

¹⁶⁹ Archivo Diocesano de Pamplona. Procesos. C/ 1677, núm. 1, fol. 9.

reza así: *Ilustrísimo Señor: Con motivo de haber pasado a Huércanos con la traza para el retablo mayor de aquella iglesia, he venido a ver a don Manuel Ezquerro a esta ciudad de Santo Domingo de la Calzada, y he sacado letras de empeño para la Corte, a fin de se me confiera el título de maestro arquitecto y carpintero de la Plaza del Castillo de esa ciudad, vacante por muerte de José de Jáuregui, que vale 9 reales de plata diarios y aquí se me ha dicho, después de enviadas cartas a la Corte, que este empleo se da por informe antecedente que hace al Ministro de Guerra ese Señor Virrey, y por la larga experiencia que tengo de lo mucho que Vuestra Señoría Ilustrísima me favorece, paso a suplicarle que se digne facilitar con dicho Señor Virrey, no haga el referido informe, hasta que yo volviendo a Calahorra, que lo hago mañana, tenga el honor de presentarme con el aviso de Vuestra Señoría Ilustrísima en esa ciudad para el poderoso influjo de Vuestra Señoría Ilustrísima consiga llevar a buen lugar en la consulta. Disimule Vuestra Señoría Ilustrísima por su generosa piedad mi llaneza y atrevimiento. Nuestro Señor guarde a Vuestra Señoría Ilustrísima en su mayor grandeza a los muchos años que le pido y necesito*¹⁷⁰. A los pocos días se despachó contestación desde el palacio episcopal de Pamplona. El texto íntegro no lo conocemos, pero sí lo fundamental anotado en el margen de la carta manuscrita de Camporredondo, en donde leemos las siguientes expresiones, emanadas de la boca del obispo y tomadas por su secretario para contestar al artífice: *que nada puedo hacer en el asunto que me escribe desde La Calzada, porque ya es tarde y todos están prevenidos por un hijo del difunto y no sé que esto pudiera tener mucha cuenta a vuestra merced, a quien guarde Dios.*

Particular interés poseen los proyectos de retablos y de otros géneros artísticos que realizó en destacados templos navarros Silvestre de Soria, un navarro natural de Sesma que se educó en la Corte, concretamente con Diego Martínez de Arce, quien le llegaría a recomendar para la ejecución del retablo de la Purísima Concepción de Elorrio, denominándole *arquitecto y adornista*. Sabemos que estuvo trabajando en el palacio nuevo de Madrid a las órdenes de Olivieri. Su fama en la Pamplona de la década de los sesenta del siglo XVIII fue enorme, siendo uno de los escasísimos casos en que a un retablista se le da el tratamiento de “don”, en tanto que su juicio y estima eran suficientes, en aquellos momentos, para que los proyectos más destacados se encargasen a uno u otro artífice. Entre sus obras más destacadas en Navarra hay que señalar el conjunto de retablos de la basílica de San Gregorio Ostiense, el desaparecido de Elizondo y el de Goizueta, así como toda la remodelación rococó de la sacristía de los canónigos de la catedral de Pamplona y del proyecto del trascoro del mismo templo¹⁷¹.

¹⁷⁰ Archivo Diocesano de Pamplona. Correspondencia. Fajo 12, núm. 211.

¹⁷¹ GARCÍA GAINZA, M.C., “La sacristía mayor de la catedral de Pamplona...”, pp. 386-388, “El arte cortesano desde la periferia. El caso del País Vasco y Navarra”, *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimientos*, vol. I. Madrid, 1994, p. 414; FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra...*, p. 382, y “Proyecto para el trascoro de la catedral de Pamplona”, *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros...*, p. 288.

En los epígonos del Barroco, la imposición de modelos clasicistas, acordes con los postulados de la Real Academia de San Fernando, se irían haciendo paso, no sin dificultades de todo tipo en Navarra. En este caso y por razones obvias, todo se fue imponiendo desde Madrid o a través de maestros en plena sintonía con los ideales academicistas, como el propio Santos Ángel de Ochandátegui¹⁷². También colaboró en estos momentos en las nuevas modas el artista italiano Santiago Marsili, al que nos referiremos más adelante.

Escultores

Entre los escultores que llegan durante este periodo a Navarra hemos de citar a Juan Ruiz, vecino de Madrid y establecido momentáneamente en Pamplona, autor de las esculturas del retablo de las Clarisas de Estella en 1679 y de varios bultos para la parroquia de San Saturnino de Pamplona en 1680¹⁷³, algunos de los cuales se han conservado tras la desaparición de sus retablos. En estas obras se pueden apreciar ya las novedades estilísticas e iconográficas de la plástica del momento, con tipos sosegados de cuidada ejecución.

Sabemos que en la capital Navarra residió un escultor de origen castellano, Antonio González, natural de Peñaranda de Bracamonte, que dictó su testamento en 1711. Entre sus últimas disposiciones, dejaba como persona sabedora de sus obras al platero Manuel de Osma, declarando tener ciertas esculturas para rifar o depositadas en la casa de la conversación de la capital navarra. En una de sus capítulas nombra a otro escultor, Martín de Tobar y Asensio, al que también conocemos como escultor por haber trabajado desde Corella, su lugar de residencia, para Estella¹⁷⁴ y Cintruénigo¹⁷⁵.

En torno a 1728 residían en Pamplona Antonio Gil y Domingo Lasota, maestros que optaron a la realización de la escultura del retablo del Niño Jesús de la parroquia de Huarte-Pamplona¹⁷⁶, procediendo a la elección entre ambos a partir de una prueba con una imagen que haría cada uno de ellos. El cántabro Domingo Lasota siguió viviendo en estas tierras y recibiendo otros encargos como la Virgen del Rosario de Huarte Araquil en 1735¹⁷⁷. Otro maestro activo en la década de los treinta fue José Ximénez, que litigó un pleito contra el gremio tudelano porque no le dejaban trabajar cierto bulto y no considerar su actividad como “*arte*” liberal¹⁷⁸.

¹⁷² FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Documentación del Archivo Diocesano de Pamplona para el estudio de la historia del arte navarro...”, pp. 87-134.

¹⁷³ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra...*, p. 113.

¹⁷⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Escultura y retablos de las Clarisas de Estella”..., p. 536.

¹⁷⁵ Archivo de Protocolos de Tudela. Cintruénigo. José de Aroche. 1700, núm. 31. Escritura de ajuste entre la villa de Cintruénigo y Martín de Tobar y Asensio, maestro escultor de Pamplona y residente en Corella, para hacer un San José con su Niño.

¹⁷⁶ DÍAZ EREÑO, G., PAREDES GIRALDO, M.C. y MENDIOROZ LACAMBRA, A.M., “Fermín de Larrainzar. Arquitecto de Pamplona del siglo XVIII”, *Príncipe de Viana*, 1991, p. 42.

¹⁷⁷ ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La parroquia de San Juan en el conjunto urbano de Huarte-Araquil*, Pamplona, Parroquia de Huarte Araquil, 1987, p. 94.

¹⁷⁸ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra...*, pp. 56 y 115.

En la capital navarra residieron durante el segundo cuarto del siglo XVIII varios miembros de una familia de escultores procedentes de Cantabria, los Ontañón. A Juan Antonio y Manuel Martín Ontañón se deben los bultos del retablo mayor de Echarrí Aranaz en 1752, las pechinas de la capilla de la Virgen del Camino, algunas esculturas del retablo mayor de Santesteban, un San José para la catedral de Pamplona y la sillería de la parroquia de Ujué, entre otras obras. Estas se caracterizarán en un primer momento por cierto expresivismo, para pasar a depender de modelos cortesanos, en una etapa posterior¹⁷⁹.

La ciudad de Corella fue punto de llegada de maestros como el flamenco Pedro Soliber y Lanoa que se hizo cargo, en 1656, del paso de la Santa Cena de Alfaro¹⁸⁰. Otro escultor llegado, en este caso de Granada, fue Juan Manrique de Lara y Balero (1648-1720), el cual se estableció en Corella en 1678, declarando que había ejercido su arte en Roma, Nápoles, Florencia y otros lugares de España, así como que tenía poder de la Inquisición para *quitar y deshacer las imágenes que le parecieren indecentes, así de Christo Señor nuestro, como de Nuestra Señora y otros Santos*¹⁸¹. Su obra no nos es conocida con seguridad, posiblemente porque sus servicios eran requeridos por maestros encargados de retablos. Según propia declaración su estancia en Corella se interrumpía en *algunas temporadas que a trabajar en su arte le es conveniente salir fuera*¹⁸².

Entre las localidades que contaron con talleres importantes en el segundo tercio del siglo XVIII y con participación de extranjeros destacó la localidad de Cárcar. En ella se establecieron algunos tallistas franceses en la segunda mitad del siglo XVIII, como Francisco Bussou, autor de la sillería del coro de su parroquial¹⁸³ y padre del famoso escultor académico Pedro Bussou del Rey¹⁸⁴. En 1766, Diego de Camporredondo acudió a la localidad de Cárcar para tasar por una lado la caja del órgano que había hecho José Arbizu y Bravo y la sillería del coro que habían trabajado Julián Martínez y Francisco Bussou. Entre los días 23 y 25 de mayo de aquel año examinó todas aquellas obras y, respecto a la sillería, enumeró varios defectos en los que habían incurrido sus autores¹⁸⁵.

Con abundante actividad en Navarra y Aragón encontramos en el último cuarto del siglo XVIII al escultor italiano Santiago Marsili. En 1782 talló los púlpitos desaparecidos de la parroquia de Falces y acometió junto al pintor navarro Diego Díaz del Valle la reforma del retablo mayor de la colegiata de Borja, en aras a despojarlo de decoración y destacar sus líneas arquitectónicas. Trabajó distintas imágenes para la parroquia de Marcilla y, entre 1786 y 1790, se ocupó de la obra de mayor envergadura de su producción, con su

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 116.

¹⁸⁰ ARRESE, J.L., *Arte religioso en un pueblo de España...*, p. 16.

¹⁸¹ ARRESE, J.L., *Colección de biografía locales...*, p. 349.

¹⁸² *Ibíd.*, p. 351.

¹⁸³ *Ibíd.*, p. 411.

¹⁸⁴ CHOCARRO BUJANDA, C., "Noticias en torno a Pedro Bussou del Rey (1765-1806)", *Archivo Español de Arte*, 1995, pp. 404-410.

¹⁸⁵ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco...*, 461.

intervención en el retablo mayor y colaterales de la parroquia de Villafranca, destacando la austera traza del retablo y los grupos escultóricos de raigambre académica¹⁸⁶.

Pintores

Varios artistas fueron reclamados para empresas concretas y residieron durante algún tiempo en Navarra, como el flamenco Pedro de Obrel, enterrado en la parroquia pamplonesa de San Cernin en 1671¹⁸⁷, Pedro Dionisio de Lara, natural de Madrid, a quien en 1687 se le consideraba como *muy perito* en su oficio¹⁸⁸, Sebastián García Camacho que, procedente de Murcia, pintó en Corella y Tudela¹⁸⁹ y el italiano Pimpinela del que se conservan obras en Sangüesa y Agreda. También merecen especial mención las decoraciones en grandes lienzos pintados que para la parroquia de Los Arcos llevó acabo en 1742 José Bravo, pintor de Burgos y *mayor del arzobispado de la dicha ciudad y del obispado de Calahorra y La Calzada*, además de otras obras en Viana¹⁹⁰.

Algunos maestros debieron de trasladarse desde sus residencias por lo dilatado de los proyectos encargados. Así ocurrió con el fresquista aragonés Francisco del Plano. Arrese lo documentó en las pechinas de San Miguel de Corella¹⁹¹, intervención a la que debemos añadir los dos cuadros de los Santos Juanes y Santa Margarita y Santa Inés de la parroquia de San Pedro de Olite, por los que percibía en 1706 la cantidad de 300 reales y las interesantísimas decoraciones del convento de San Francisco de Viana¹⁹². A esas obras de Francisco del Plano se han de añadir la decoración mural de la sacristía de Falces (1738), en donde pasó ciento trece días, y los frescos de la capilla del Cristo de la Guía del monasterio de Fitero, en donde debió colaborar otro destacado miembro de la familia: Felipe Plano.

En lo que respecta a pintores italianos documentados en Navarra encontramos nada más comenzar el siglo XVII al mismísimo Horacio Borghiani,

¹⁸⁶ BOLOQUI LARAYA, B., "Construcción y reforma del retablo mayor de la Asunción de la excolegiata de Borja. Gregorio y Antonio de Mesa (1683-1704) y Santiago Marsili y Diego Díaz del Valle (1782-1783)", *Seminario de Arte Aragonés*, 1980, pp. 105-134; LACARRA, M.J., "Puntualizaciones históricas sobre las iglesias de Villafranca", *Actas del I Congreso General de Historia de Navarra. Príncipe de Viana*, 1988, anejo 11, pp. 304-305, y FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Marsili, Santiago", *Gran Enciclopedia Navarra*, vol. VII, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, pp. 232-233.

¹⁸⁷ ECHEVERRÍA GOÑI, P., GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M. y VÉLEZ CHAURRI, J., "Un pintor flamenco del siglo XVII en el País Vasco. Pedro de Obrel en Salvatierra y Oñate", *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 1988, pp. 309-367.

¹⁸⁸ Archivo Diocesano de Pamplona. Lanz. C/ 1153, núm. 11. Proceso sobre la tasación de siete cuadros de Pedro Ibiricu para el retablo mayor de San Pedro de la Rúa de Estella.

¹⁸⁹ ARRESE, J.L., *Arte religioso en un pueblo de España...*, p. 19, y GARCÍA GAINZA, M.C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Tudela*, vol. I..., pp. 99 y 351.

¹⁹⁰ AGN. Prot. Not. Los Arcos. Pedro Jalón de Ayala. 1742, fol. 48. Encargamiento de obras de dorado y pintura, y LABEAGA MENDIOLA, J.C., *Viana monumental y artística...*, pp. 328 y 329.

¹⁹¹ ARRESE, J.L., *Arte religioso en un pueblo de España...*, p. 19.

¹⁹² JOVER HERNANDO, M., "Un conjunto de pintura mural ilusionista en la Iglesia de San Francisco de Viana", *Príncipe de Viana*, 1988, *Actas del I Congreso General de Historia de Navarra...*, pp. 257-264.

en un proceso judicial litigado ante el tribunal eclesiástico, en Pamplona, sobre los sucesos acaecidos en el martes de carnestolendas de 1601, en que hubo disfraces clericales. Allí declaró haber visto en Roma a cardenales de verdad, citando algunas prendas. Cuando presenciaba jovial la mascarada del burlesco imitador *algunos caballeros le preguntaron si era vestido de cardenal*, lo que llevaba el caballero colorado, a que respondió: *que (se conocía que ellos), no habían estado en Roma, pues preguntaban que si era hábito de cardenal, porque antes parecía atambor que cardenal, y así no le causó escándalo ninguno*¹⁹³.

Un siglo más tarde, en 1704 se documenta la presencia de Pedro Jacobo Bari contratando con los frailes del Carmen Calzado una serie de la historia de San Elías¹⁹⁴, que se encuentra actualmente en el monasterio de Leire, tras haber pasado por el monasterio viejo de las Agustinas de San Pedro y por los almacenes del Museo Diocesano de Pamplona. Casi todas las composiciones están basadas en estampas diseñadas por Abraham Van Diepenbeeck para la obra *Speculum Carmelitanum sive Historia Eliani Ordinis Fratrum Beatissimae Virginia Mariae de Monte Carmelo* del Padre Daniel de la Virgen María, obra publicada en Amberes en 1680. En el convento de la misma orden, en Tudela, se conserva una serie idéntica que pudo deberse a los pinceles del mismo maestro italiano. Datado y firmado por Jacobus Bari, en el mismo año de 1704, se encuentra un lienzo de San Agustín en la sacristía de la Parroquia de Elcano, que hace *pendant* con otro de similares medidas y estilo que representa a San Antón¹⁹⁵.

Poco más tarde, hacia 1725 anduvo entre Navarra y Castilla otro italiano, Miguel Pimpinela, autor de algunas pinturas en las Agustinas de Ágreda y llamado a Sangüesa para decorar, al fresco, la cúpula de la capilla de San Román en la parroquia de Santiago¹⁹⁶. Entre 1721 y 1730 al menos estuvo activo en la capital Navarra Pierre Pellisier, pintor y *limpiador de retablos*, que realizó labores de su oficio en el retablo mayor de los Franciscanos¹⁹⁷ y en el mayor y colaterales de la Virgen de los Remedios y San Pablo de la parroquia de San Lorenzo¹⁹⁸. En diciembre de 1720 firmó un contrato de compañía con el platero Juan Hernal por necesitarse ambas partes para seguir limpiando retablos¹⁹⁹.

¹⁹³ JIMENO JURÍO, J.M., "Martes de Carnestolendas en Pamplona (1601)", *Cuadernos de Etimología y Etnografía de Navarra*, 1979, p. 285.

¹⁹⁴ Archivo General de Navarra. Protocolos Notariales. Pamplona. Joaquín Igúzquiza. 1704 Convenio de la obra de veinticinco cuadros de la historia de San Elías con Antonio Rico Sánchez, pintor, que tras-pasa la obligación a Pedro Jacobus Bari.

¹⁹⁵ GARCÍA GAINZA, M.C. y otros, *Catálogo Monumental de Navarra IV*. Merindad de Sangüesa*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989, p. 223.

¹⁹⁶ LABEAGA MENDIOLA, J.C., "Notas para la historia del arte de las iglesias de Sangüesa", *Príncipe de Viana*, 1990, p. 821.

¹⁹⁷ Archivo General de Navarra. Protocolos Notariales. Pamplona. Francisco Rubio, 1711. Declaración sobre la limpia del retablo de San Francisco.

¹⁹⁸ *Ibidem*. 1720. Ajuste sobre el dorado de los retablos de San Lorenzo.

¹⁹⁹ *Ibidem*. 1720. Escritura de compañía de Pedro Pellisier y Juan Hernal.

Otros artistas

Entre 1735 y 1739 residió en Pamplona, con título de platero y laminista, el pintor y grabador aragonés Carlos Casanova, autor de ocho planchas para su *Libro de Ornatos* (c. 1720-25), que se distribuyó en la casa de Juan de Aldaco de San Sebastián, en donde se pueden encontrar motivos ornamentales de carácter vegetal y figuras alegóricas con enmarques arquitectónicos y molduras de léxico prerrococó²⁰⁰. Coincidiendo con su presencia en la capital navarra abrió varias láminas para estampar destinadas a la cofradía de San Gregorio Ostiense, para la naciente devoción del Corazón de Jesús, la Virgen del Romero de Cascante o la Trinidad de Erga en Aguinaga²⁰¹. Asimismo se hizo cargo del diseño de la peana o andas de plata de San Fermín, obra que llevaría a cabo el platero pamplonés Antonio Ripando, finalizándola en 1736²⁰².

De origen francés y con residencia en distintas localidades del norte peninsular es el platero Daniel Gouthier, cuyo apellido castellanizaron los escribanos, escribiéndolo como Gutiérrez. Para la catedral de Pamplona realizó un trabajo especial, consistente en el trono o sitial de plata para la imagen titular del templo, la Virgen del Sagrario, con cuyo objetivo el cabildo entregó unas cantidades de plata al también platero Cristóbal Martínez de Bujanda para que la redujera a chapas. Asimismo, sabemos que en 1713 trabajó un sagrario de plata para el santuario de la Virgen de Begoña de Bilbao y que, en 1730, le sorprendió la muerte en el santuario de Loyola, después de haber dictado su testamento. En 1700 declaró en un pleito suscitado por el gremio de San José de Pamplona sobre el concepto y consideración de la arquitectura como mero ensamblaje o como diseño. El testimonio de Gouthier posee un especial valor por llegar de las lejanas tierras de Borgoña. En las diligencias judiciales afirmó *usar en su oficio de platero de las normas de la arquitectura que tiene autores que le enseñan las reglas y modo de usar de dicho oficio y de ensamblaje no a visto ni oído que haia autor ninguno que hable en razón de el y por esto no le puede dar el nombre de oficio y sólo en arquitectura usan del oficio de ensamblaje en la unión de las piezas, con la qual usan muchas veces la arquitectura*. Para Daniel Gouthier la arquitectura y el ensamblaje, aunque eran claramente diferenciables, solían ir unidos inseparablemente²⁰³.

Con destino a la ilustración del más importante proyecto editorial del Reino en el Siglo de las Luces: la reedición de los Anales de Moret y Alerón, se encargaron a José Lamarca, pintor y grabador aragonés, todos los dibujos y grabados que ennoblecen sus volúmenes²⁰⁴, en lo que hemos denominado como la obra de mayor envergadura editorial de la Navarra del siglo XVIII.

²⁰⁰ ANSÓN NAVARRO, A., "Notas sobre Carlos Casanova, pintor de cámara y grabador aragonés", *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1987, p. 53.

²⁰¹ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "La estampa devocional en Navarra", *Signos de identidad histórica...*, p. 191.

²⁰² MOLINS MUGUETA, J.L., "El culto a San Fermín"..., 1992, p. 39.

²⁰³ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "En torno a la arquitectura: consideraciones y testimonios de maestros del barroco navarro", *Príncipe de Viana*, 2001, p. 20.

²⁰⁴ FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Reges Navarrae...*, pp. 105 y ss.