

Aula abierta

## La pieza del mes en la web

En la página web de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro, y bajo el título *La pieza del mes en la web*, se puede consultar el comentario histórico-artístico dedicado a una de las piezas de colecciones públicas y privadas, que conforman nuestro acervo cultural. Con periodicidad mensual, se analizan obras seleccionadas, tanto inéditas, como otras ya conocidas, sobre las que se aportan novedades para su conocimiento. También se pone especial interés en la presentación y difusión de objetos pertenecientes a las denominadas artes suntuarias, que, por haberse considerado erróneamente durante largo tiempo como “menores”, no han merecido la atención que debieran.

Con esta iniciativa la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro desea contribuir al conocimiento actualizado de otras tantas obras, con la intención de que sean valoradas de un modo interdisciplinar que abarque aspectos históricos, artísticos e iconográficos y los derivados del uso y función.



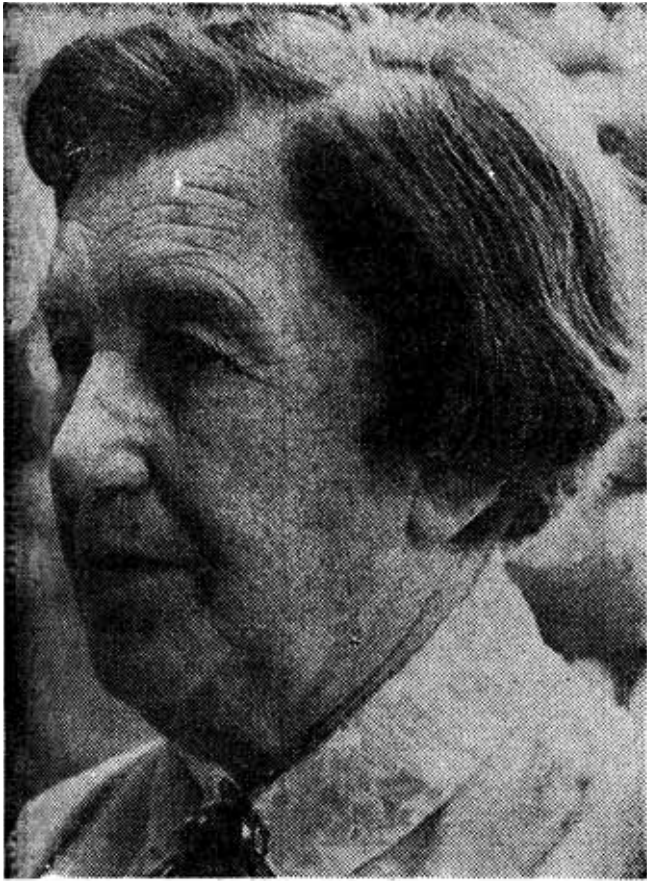
*La procesión, de  
Karle Garmendia.  
Óleo / tabla. 120 x  
90 cm, c. 1930.  
Ayuntamiento de  
Oroz Betelu.*

ENERO 2015

### *La procesión, de Karle Garmendia*

D. José María Muruzábal del Solar

Carlota Garmedia Aldaz, conocida como Karle Garmendia, nació en la localidad navarra de Oroz Betelu el 15 de enero de 1898. El padre de Karle fue Leopoldo Garmendia Goicoechea (Oroz Betelu, 15/11/1870 - 28/10/1942), hombre de relevancia dentro de su comunidad en donde fue alcalde, concejal, juez municipal, consejero de la sociedad Irati, etc. Su madre se llamaba Salomé Aldaz Jaurrieta (Aoiz, 16/3/1870 - Méjico, 10/5/1965), siendo su padre, Miguel Aldaz, alcalde de dicha ciudad, diputado foral y dueño del Señorío de Górriz. Dada su temprana inclinación artística pronto asistió a la



Karle Garmendia.

Escuela de Artes y Oficios de Pamplona, que era el centro navarro donde se podía iniciar estudios artísticos en aquella época. Aparecen noticias de Karle Garmendia en la citada escuela entre 1912 y 1916 aproximadamente. En dicha escuela es de suponer tuvo como maestro a Enrique Zubiri. Además asistió a las clases de la academia de Javier Ciga. Esta presencia de Karle Garmendia en la academia del maestro Ciga debe datarse en los años inmediatamente anteriores a 1920.

Tras este aprendizaje, en la primera parte de los años veinte, la pintora se traslada a estudiar a París. En la capital francesa consta que asistió a los cursos de la prestigiosa Academia Colarossi y a la Escuela de Bellas Artes, siendo la primera mujer navarra en hacerlo. En este sentido, Karle Garmendia es una mujer muy adelantada a su época; decidió dedicarse a la pintura, no dudo en trasladarse a estudiar a París y contrajo matrimonio con un artista, Higinio Blat, en la localidad de Oroz Betelu, el 29 de septiembre de 1926, siendo testigo de la boda el maestro Javier Ciga. Durante más de 35 años vivió un intenso periplo por Francia, Italia, Estados Unidos y Méjico. Sin duda, una biografía muy interesante para una mujer navarra nacida a finales del siglo XIX.

En adelante, vivió en la localidad francesa de Pau, muy cercana a los Pirineos. El estallido de la Guerra Civil española en 1936 trastocó, de manera definitiva, la vida de Karle Garmendia y de su familia. En 1947 la familia obtiene salvoconducto para emigrar a Méjico. Allí se encontraban ya los propios hermanos de Karle y también su madre Salomé Aldaz. Se instalan en Méjico en 1948, tras un fructífero periplo artístico por Estados Unidos. El año 1951 se trasladan a la localidad de Hermosillo, capital del estado de Sonora, al norte del país. En Sonora, Higinio Blat fue el fundador y primer director de la Academia de Artes Plásticas de la Universidad de Sonora. Karle Garmendia le acompaña en el empeño y actúa como maestra en dicha academia.

Tras una fructífera década en Hermosillo, a fines del año 1959, la familia Blat Garmendia regresa definitivamente a España, instalándose en la capital navarra. En Pamplona transcurren la década de los sesenta y setenta, pasando temporadas en la casa de Oroz Betelu, propiedad entonces de su hermano Miguel José, que permaneció en Méjico. Durante estos años, Karle volvió hacia temas navarros, interesándose especialmente por la historia y las tradiciones de su tierra como motivo estético para sus

cuadros. La artista falleció en Pamplona el 9 de julio de 1983.

El cuadro que presentamos fue donado por la artista al Ayuntamiento de su localidad natal. Representa una escena de carácter etnográfico como es la romería que hacen los naturales de la zona, desde tiempos inmemoriales, al santuario de Roncesvalles. Estamos ante una obra profunda, intimista, de gran dignidad. Todo el primer plano está ocupado por los romeros, entunicados, en actitud penitencial, con sus cruces parroquiales. Según varios testimonios, el hombre del segundo término, con pañuelo rojo, es el propio padre de Karle Garmendia.

Se trata de una composición de dibujo seguro y color bien entonado y equilibrado; toda la obra está supeditada al sentimiento del color y al sentido expresivo de la obra. La composición en este tipo de representaciones plantea las figuras siempre en un primerísimo plano, ocupando la mayor parte de la superficie del cuadro en cuestión, transmitiendo fuerza y energía. Se trata de figuras de gran empaque, altivas, que parecen querer recordar la intención con que están elaboradas; se trata de representar el espíritu del viejo reino de Navarra. La intención expresionista con que está elaborada la obra resulta evidente.

Recientemente hemos tratado de reivindicar la figura de esta pintora navarra, quizás la primera mujer destacada dentro de las artes plásticas de nuestra Comunidad. En agosto de 2014 se desarrolló una exposición de su obra en las dependencias del Ayuntamiento de Oroz Betelu, mientras el Parlamento Foral la recordó con la organización de una exposición antológica, en su sala de exposiciones, en enero de este año 2015. Esperamos, con todo esto, contribuir a dicho propósito.

## Bibliografía

MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M. “Karle Garmendia, pintora”, *Zangotzarra*, nº 17, 2013.

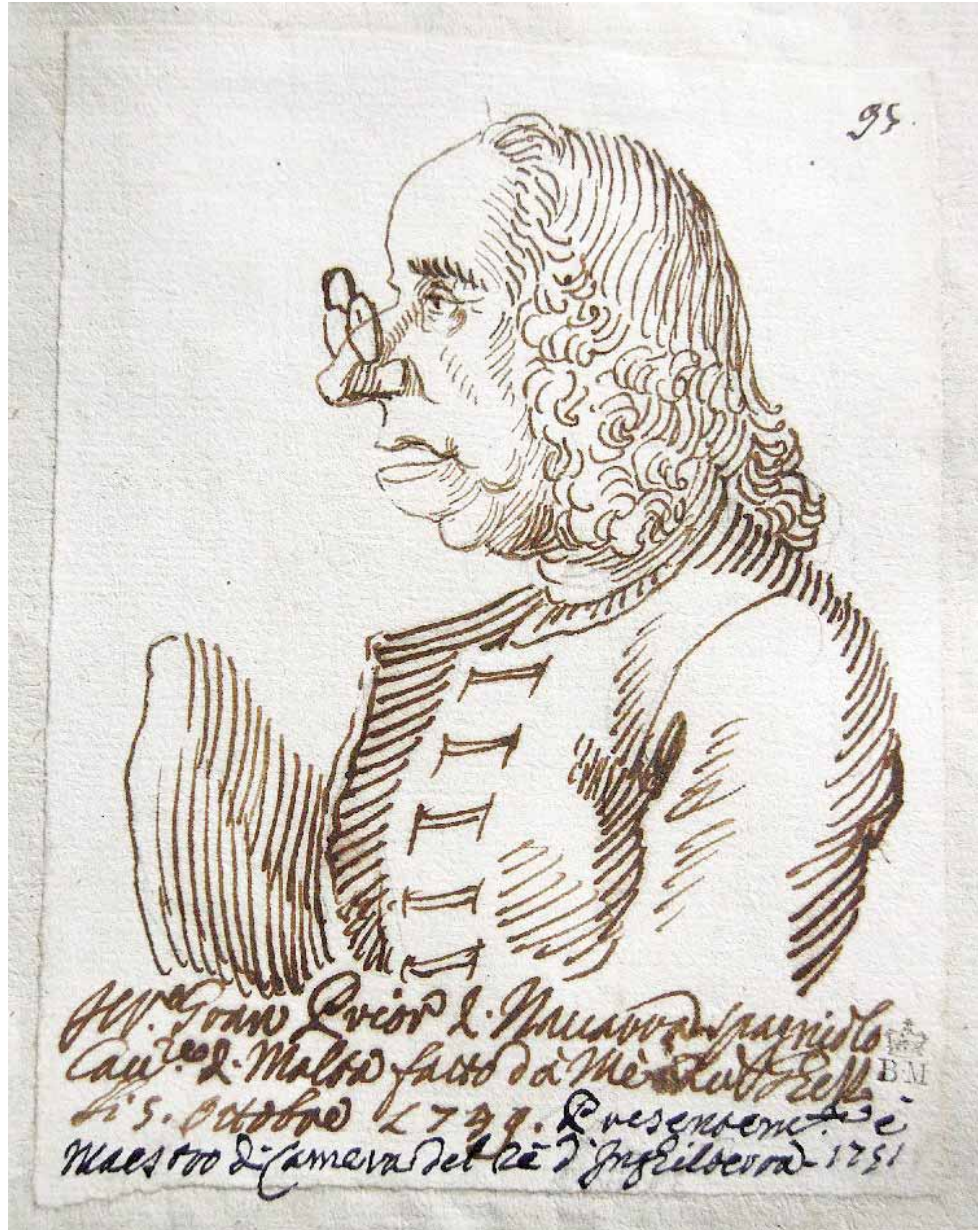


Dibujo de Kale Garmendia .

FEBRERO 2015

Un destacado navarro  
caricaturizado por Ghezzi en 1749

D. Ricardo Fernández Gracia



Caricatura de don Antonio Escudero y Muro, realizada en Roma en 1749 por Pier Leone Ghezzi. British Museum. Foto: British Museum.

### Los orígenes de la caricatura y el genio de Bernini

El nacimiento de la caricatura gráfica se sitúa en la universitaria ciudad de Bolonia a fines del siglo XVI, en la escuela de los Carracci. Como género dibujístico, representa un retrato con los rasgos faciales y de comportamiento exagerados, a efectos de producir risa o ridiculizar situaciones de diversa índole. Los estudiantes de la academia de aquellos pintores boloñeses se divertían haciendo caricaturas de los visitantes, bajo la apariencia de animales u objetos inanimados, pero generalmente lo hacían para uso privado, sin la malicia de la sátira que cobraría el género siglos más tarde.

Sin embargo, la caricatura, del italiano “caricare”, es hija del Barroco. El polifacético genio de Bernini fue admirado en la corte papal por su habilidad para reflejar la esencia de las personas. El maestro definía la caricatura como “un intento de descubrir la semejanza en la deformidad, de tal modo que nos acerquemos a la verdad más que la realidad misma”. Cardenales, caballeros y hasta el mismo pontífice pasaron por el ojo de Bernini. En el “Diario del viaje a Francia”, escrito por Paul Fréart de Chantelou, relata con gran pormenor toda la estancia en París del genial artista en 1665. Entre sus páginas leemos unas líneas sobre la novedad que el género tenía entonces en la corte francesa: “El señor mariscal Villeroy vino a ver el busto sobre las doce, y fue precursor del rey, que vino inmediatamente después con gran cantidad de gente. Comenzó el Caballero dándole forma a la nariz, que no estaba todavía nada más que esbozada. Habiéndose adelantado M. de Créqui para hablarle al rey al oído, el Caballero dijo riendo: Estos señores tienen al rey a su disposición todo el día y no quieren dejármelo solamente media hora; estoy tentado de hacer el retrato caricaturizado de alguno de ellos. Nadie entendía aquello, dije al rey que eran retratos en que se les encontraba parecido a las personas en lo feo y lo ridículo. Tomó la palabra el abate Tutti y dijo que el Caballero era admirable en esa clase de retratos; que habría que mostrar alguno a Su Majestad”.

Con posterioridad, el interés por la caricatura fue creciendo en Europa y más tarde en Estados Unidos. Así, Tiepolo y Goya hicieron sus incursiones, pero sería ya en el siglo XIX cuando emergieron los grandes nombres ligados a publicaciones satíricas.

### Un corellano del Siglo de las Luces: don Antonio Escudero y Muro

De la casa de los Escudero de Corella salieron importantes personajes estudiados por Arrese en su *Colección de biografías locales* en sus distintas ramas. La familia era oriunda de La Rioja y algunos de sus miembros ocuparon, desde el siglo XV, importantes cargos en el municipio y en el Reino. En 1656 se fundó el mayorazgo al que quedó vinculada la casa y la capilla de Santa Teresa del Carmen, con su lienzo titular de Pedro Orrente. Los Escudero enlazaron con importantes linajes locales como los Sesma, Peralta, Muro y Luna.

Uno de los más egregios y de los que se conservan recuerdos en los salones de la misma mansión que nos fueron mostrados hace unos años por don Juan Escudero,

fue don Antonio Escudero y Muro, que llegó a ser Gran Prior de la Orden de Jerusalén en Navarra, comandante de la escuadra de Barlovento de Felipe V y Mayordomo, en Roma, de Jacobo III, pretendiente al trono de Inglaterra.

Arrese realizó un bosquejo biográfico del personaje tomando datos, según escribe, de un trabajo dedicado a su antepasado por don Miguel Escudero y Arévalo. Don Antonio nació en Corella en 1690, vistió el hábito de Malta tempranamente, en 1701, y profesó en aquella Orden en 1707, a la que sirvió militarmente. En 1716, se le otorgó la encomienda de Leache y posteriormente otras, al poco tiempo pasó a servir a la armada española realizando acciones valerosas en 1718 en aguas sicilianas. En 1719 ascendió a capitán de fragata, en 1721 de navío y en 1726 se le otorgó el mando de la Escuadra de Barlovento, encargándose de reprimir el contrabando en las Antillas. En 1740, con motivo de la Guerra de Sucesión austriaca, recibió orden de armar en Malta sus buques en corso contra los ingleses, pero como la Orden de San Juan mantenía una postura contraria a la del rey de España, no pudo obedecer y fue relevado de su cargo.

En 1741 fue nombrado Gran Prior de la Orden de San Juan en Navarra y, poco después, Almirante de la Escuadra de Malta. Por aquel tiempo, en las luchas de Jacobo III por apoderarse del trono inglés, la Orden de Malta ayudó al pretendiente y don Antonio intervino con su escuadra a tal fin, llegando a ser nombrado su mayordomo, cargo en el que estuvo hasta 1766 en que murió Jacobo Stuart.

Don Antonio murió en 1770, con ochenta años. En Malta se le dedicó un monumento funerario a su memoria, del que se conserva dibujo coetáneo.

### **Su caricatura por el gran maestro Ghezzi en 1749**

El autor de la caricatura de don Antonio es Pier Leone Ghezzi (1674-1755), un afamado pintor italiano, autor de numerosos retratos oficiales de la Roma de su época y yerno del pintor Carlo Maratta. Su mayor fama la debe a sus numerosas caricaturas de personajes de todo tipo que hizo en la Roma de su tiempo, entre las que encontramos a destacados prelados, nobles, artistas, peregrinos y visitantes de la Ciudad Eterna. En todas ellas, tal y como recomendaba Bernini, se exageran, con habilidad, los rasgos físicos de las caras de los personajes. El British Museum conserva un álbum que ingresó en sus colecciones en 1859, que contiene muchísimas caricaturas de Ghezzi. Éste, pese a su posición social, no desdeñaba retratar a los visitantes de Roma, por un módico precio. Una de las caricaturas es la de don Antonio Escudero.

El dibujo está numerado en la parte superior derecha con el número 95. En su inscripción original, de mano Ghezzi, se lee: *Il Sr Gran Prior di Navarra spagniolo cav.r di Malta fatto da me cav.r Ghezzi li 5 ottobre 1749*. Con posterioridad se completó con estas palabras: *Presentemente è maestro di camera del Rè d'Inghilterra 1751*. Está realizada sobre papel y sus medidas son 112 mm. de altura por 89 mm. de anchura.



Los rasgos más acentuados de la caricatura, como suele ocurrir en otras, son la nariz sobre la que montan los quevedos y la boca entreabierta y grande. Presenta frente despejada con incipiente calvicie propia de la edad en aquellos momentos –cincuenta y nueve años- y larga melena y viste casaca. Posiblemente se trata de la primera caricatura conocida que se hizo a un navarro.

### **Bibliografía**

ARRESE, J. L., *Colección de biografías locales*, San Sebastián, Gráficas Valverde, 1977.  
[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=921414&objectId=3086818&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=921414&objectId=3086818&partId=1)



Roncalés (Colección de Trajes de España), grabado de Juan de la Cruz sobre dibujo de María Agustina de Azcona (Biblioteca Nacional).

MARZO 2015

## Los dibujos para grabados de Agustina Azcona, una navarra académica de San Fernando en el siglo XVIII

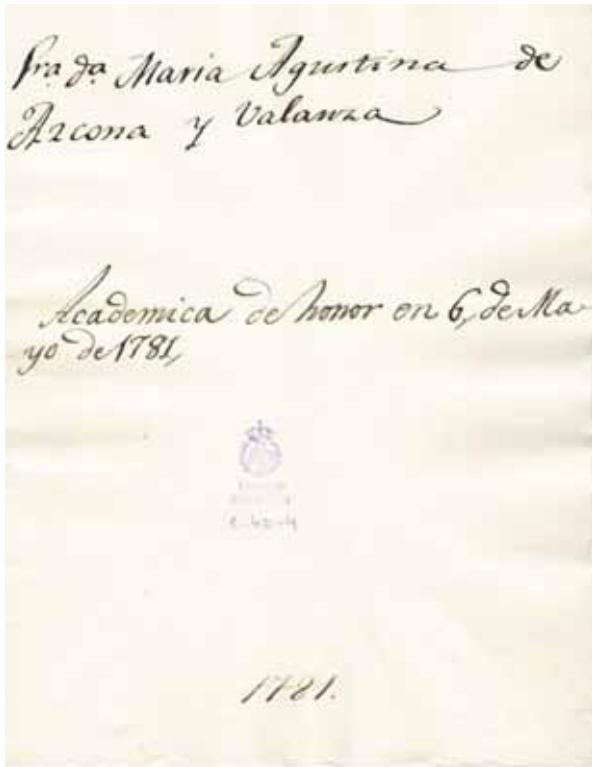
D. José Ignacio Riezu Boj

A mediados del siglo XVI surgen en Europa las primeras colecciones y libros ilustrados con grabados que nos muestran la indumentaria o tipos de los diferentes países o regiones del mundo. Estos grabados pronto tienen un gran éxito, lo que provoca su reedición y la aparición de nuevas colecciones que se difunden por todo el continente. La primera colección de grabados de trajes aparece en Francia en 1562 con la edición de Richard Breton y François Deprez. La obra, titulada *Recueil de la diversité des Habits qui sont des present en usai-ge tant es Pays D'Europe, Asie, Afrique, et isles sauvages, Le tout fait apres le naturel*, contiene 121 estampas atribuidas a Enea Vico que muestran las maneras de vestir a lo largo y ancho del mundo, distinguiendo también clases sociales y curiosidades exóticas. A esta obra, que tuvo varias ediciones, le siguieron rápidamente otras publicaciones en Venecia (Bertelli, 1563), Nuremberg (Weigel, 1577), Colonia (Bruyn, 1577 y 1581) Malinas en Flandes (Boissard, 1581), Roma (Grassi, 1585), Padua (Bertelli, 1589, 1591 y 1596) y Venecia (Vecellio, 1590) que revelan el gran éxito de este tipo de ilustraciones en la segunda mitad del siglo XVI.

A España, este tipo de grabados llegaron con dos siglos de retraso, de la mano de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla. El autor, nacido en Madrid en 1734 aunque con ascendencias oscenses, se había formado como grabador en París gracias a una beca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre los años 1752 y 1760. De regreso a Madrid fue nombrado académico supernumerario de la Academia de San Fernando y más



Roncalesa (Colección de Trajes de España), grabado de Juan de la Cruz sobre dibujo de María Agustina de Azcona (Biblioteca Nacional).



Portada del expediente de nombramiento de académica de honor de María Agustina de Azcona y Balanza (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

tarde académico de mérito en 1764. El 2 de septiembre de 1777 comienza la edición de sus grabados titulada *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, Que comprehende todos los de sus Dominios, Dividida en dos Volúmenes con ocho quadernos de á doze Estampas cada uno: Dispuesta y Gravada, Por D. Juan de la Cruz Cano y Holmedilla Geografo Pensionado de S. M. é individuo de las Reales Academias de S. Fernando, y Sociedad Bascongada de los Amigos del Pais*. La colección de grabados, según los anuncios en la prensa de la época, se vendía en la Librería de Copin, carrera de San Gerónimo, de dos en dos a unos 36 reales. Además de su importante colección de trajes, Juan de la Cruz, ha pasado a la historia por ser el autor de uno de los más importantes mapas de America del Sur. Este trabajo, fue un encargo real que le llevó 10 años y aunque supuso el mejor mapa de America hasta entonces trazado, fue desechado y desacreditado por problemas políticos. Juan de la Cruz después de pasar unos años de bonanza siendo el cartógrafo real, y viéndose relegado de su trabajo, tuvo que buscarse otra forma de vida. Estos parecen los motivos que le indujeron a emprender la

novedosa empresa para España de una colección de grabados de trajes que tanta popularidad había alcanzado en Europa.

Durante los cinco primeros años se publicaron 50 grabados de muy variada temática, aunque predominaron los de carácter geográfico sobre los sociales o laborales (oficios populares, parejas con indumentaria regional española, estampas costumbristas, indumentaria de las posesiones americanas o toreros famosos). Todas las estampas estaban numeradas en la parte superior de la plancha y llevan al pie un texto en español y en francés y generalmente la pareja de estampas que publica a la vez son parejas de hombre y mujer. El 9 de abril de 1782 la *Gaceta de Madrid* anuncia la publicación de los grabados nº 49 y 50 que representan a un roncalés y una roncalesa. Estos trabajos son las primeras representaciones gráficas de la indumentaria roncalesa de la que tenemos noticias. Otros atuendos navarros, como los de Pamplona o Roncesvalles, ya habían aparecido en las primeras colecciones europeas del siglo XVI pero nunca la indumentaria roncalesa.

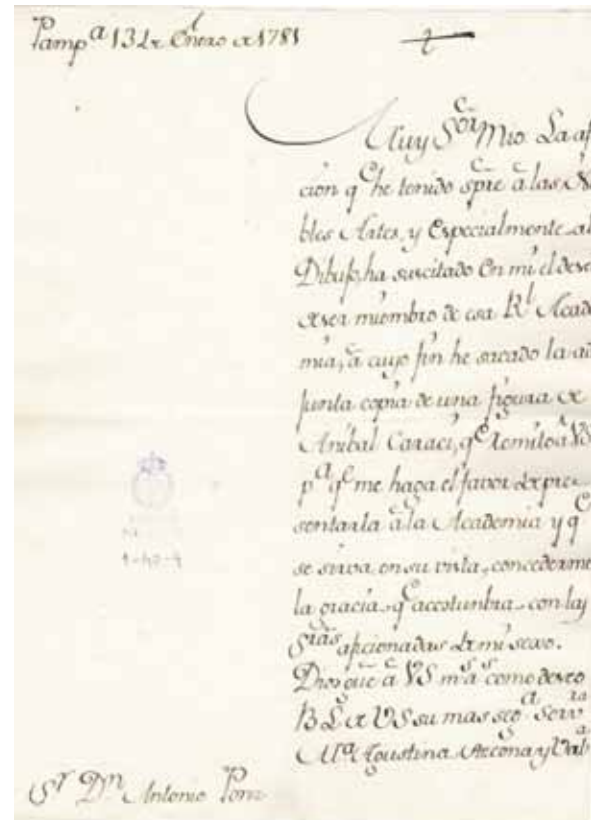
Los grabados representan a un hombre con el típico capote roncalés, aún usado en la actualidad por los ediles roncaleses en algunas ocasiones importantes, y una mujer con un atuendo muy diferente al traje de roncalesa actual. No es de extrañar esta diferencia en el atuendo femenino, ya que están muy documentados los profundos cambios que sufrió la indumentaria femenina roncalesa a lo largo del siglo XVIII.

Cambios que hicieron que las tocas y paños de cabeza mudaran a mantillas, las portetas, mangas y delanteles a petos y jubones y las sayas y basquiñas a faldas encimeras y bajas.

Estos grabados de tipos roncaleses, aunque ya no representaban la indumentaria femenina contemporánea, fueron profusamente copiados a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX, llegando a publicarse más de quince versiones nacionales e internacionales de los mismos modelos hasta bien entrado el siglo XX. Entre las ediciones más destacadas figuran las de Teodoro Viero (Venecia 1783), Jacques Grassier de Sant-Sauveur (París 1784 y 1806), Sylvain Maréchal (París 1788 y 1837), Antonio Rodríguez (Madrid 1804), Jean Baptiste Breton de Martiniere (París 1815), Giscard (Londres 1822) o Edme-Jean Pigal (París 1825).

Los grabados de Juan de la Cruz están firmados por el propio grabador y por una dibujante, la señora doña Agustina Azcona. El autor solicitó en el inicio de su trabajo que “los curiosos de fuera ó dentro de la Corte que gustasen comunicar algun dibujo de vestuario poco conocido y existente en algun Pueblo, Valle, ó Serrania de la Peninsula, seran recompensados con otros tantos quadernos, como figuras remitan en Carta, ó sin ella, a dicho autor vive en Madrid calle Calle del Principe N<sup>o</sup> 11 quarto segundo” y esto parece haber sucedido con las estampas 49 y 50. Parece que Agustina Azcona envió sendos dibujos de los roncaleses y Juan de la Cruz realizó las planchas del grabado. Otros dibujantes y pintores contemporáneos también colaboraron con el grabador como su sobrino Manuel de la Cruz o Antonio Carnicero, Guillermo Ferrer, Luis Paret y Alcazar o Alfonso Bergaz.

Poco conocemos sobre identidad de Agustina Azcona. Lo que hemos localizado de ella, gracias a la ayuda de profesor Ricardo Fernández Gracia es lo siguiente: Nació en Pamplona y fue bautizada en San Saturnino el 1 de octubre de 1755 con el nombre de María Agustina Remigia Fermina. Fue su padre Ignacio Azcona y Carrillo, noble navarro, caballero de la orden de Carlos III, que estudió en la Universidad de Irache y Valladolid leyes y cánones y ocupó entre otros los cargos de alcalde del crimen en Pamplona, corregidor de San Sebastián y oidor del Consejo real del Navarra. Fue su madre Córdula Balanza y Olaegui, camarera de la Virgen del Camino y hermana de Fermina, esposa del marqués de la Real Defensa. Agustina Azcona fue académica de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Hemos localizado la solicitud de ingreso en la institución el 3 de



Carta de María Agustina de Azcona dirigida a Antonio Ponz, secretario de la Real Academia de Bellas Artes, solicitando su acceso como académica a la institución (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

enero de 1871, en la que con una cuidada letra explica “la afición que he tenido a las nobles artes y especialmente al dibujo ha suscitado en mi el deseo a ser miembro de esa Real Academia a cuyo fin he sacado la adjunta copia de una figura de Anibal Caraci que remito...”. María Agustina fue nombrada académica de honor el 6 de Mayo de 1781, siendo una de las primeras mujeres en ingresar en tan ilustre institución a la que también pertenecía nuestro grabador. María Agustina casó en Logroño con José Crespo y murió en esa ciudad el 11 de enero de 1808. No conocemos ningún otro trabajo de esta pintora navarra.

Muchos interrogantes se nos plantean con nuestra autora: ¿Dónde aprendió a pintar? ¿Queda alguna pintura suya en Navarra? ¿Qué vinculación tenía con el Valle de Roncal? ¿Por qué no dibujó la indumentaria de Pamplona? ¿Tal vez ya no difería mucho de las modas de Madrid? Tendrán que trabajar duro nuestros futuros historiadores para resolver estos y muchos otros interrogantes.

#### **Fuentes:**

Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1-40-4: Expediente de María Agustina Azcona y Balanza.

#### **Bibliografía:**

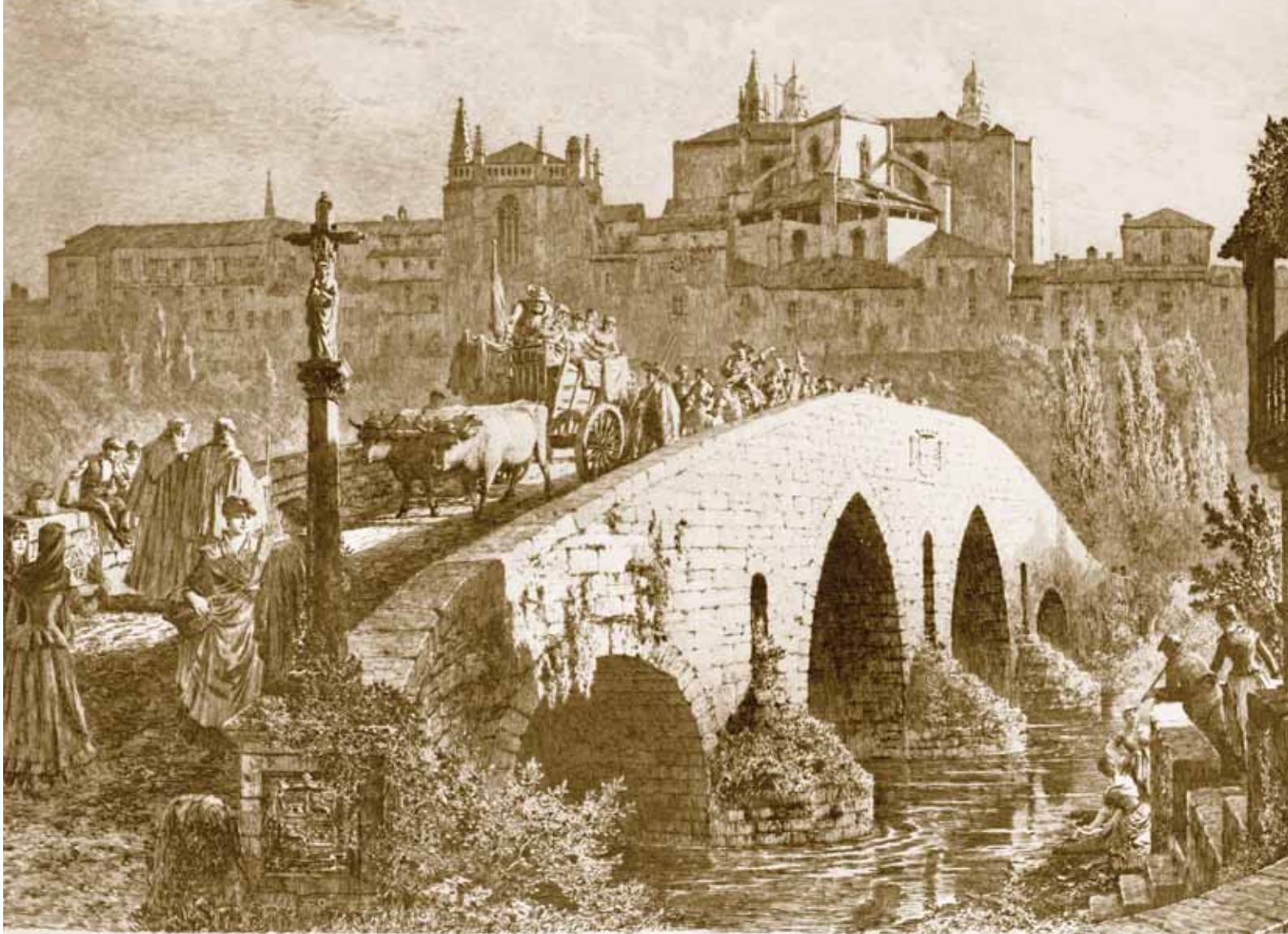
HUALDE, F., *Indumentaria roncalesa*, Ediciones Lamiñarra, Pamplona, 2013.  
RIEZU-BOJ, J.I., “El traje tradicional roncalés en documentos notariales del Valle de Roncal”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 87, 2012, pp. 155-212.

RODRÍGUEZ, A., *Colección general de los trajes de Madrid* (ed. facsímil de J. Carrete Parrondo), Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1989.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, R. M., “Funcionarios en la administración borbónica. Cambios y permanencias (1700-1750)”, *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 26, 2006, pp. 137-161.

GONZÁLEZ FUERTES, M. A., “¿Vistiendo España? Trajes e identidad nacional en el reinado de Carlos III”, *Cuadernos de Historia Moderna*, XI, 2012, pp. 73-105.

*Trajes en papel: grabados de indumentaria vasca, siglos XVI-XIX*, Bilbao, Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco, 2004.



ABRIL 2015

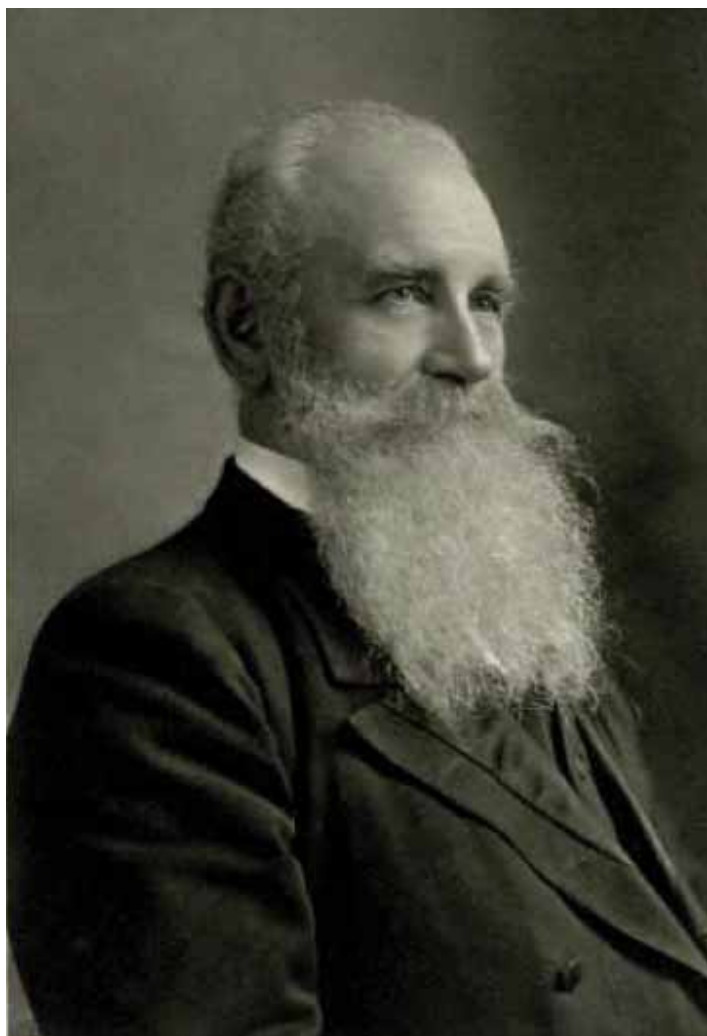
*Pampeluna: Returning from the fair* y *A hill town in Navarre*,  
dos grabados de Axel Herman Haig sobre Pamplona

Dña. Pilar Andueza Unanua

*Pampeluna:  
Returning from  
the fair*, de Axel  
Herman Haig, 1887  
(Archivo Real  
y General de  
Navarra).

**El grabador Axel Herman Haig**

Axel Herman Haig nació en la isla sueca de Gotland, en el Báltico, en 1835. Su habilidad con el lápiz le llevó a estudiar arquitectura naval en el gran astillero que el gobierno sueco tenía en la ciudad de Karlskrona, desde donde pasó a Gran Bretaña para completar su formación. En Glasgow trabajó en el diseño y construcción de barcos, mientras su afición por el dibujo le llevaba a desarrollar temáticas diversas. Las amistades cultivadas en la ciudad escocesa le sirvieron para introducirse en Londres,



Axel Herman Heig.

donde colaboró con diversos arquitectos, muy demandados en aquella pujante Inglaterra victoriana, lo que le permitió adentrarse en el conocimiento de la arquitectura, especialmente medieval, tan en boga por entonces. Entre ellos cabe mencionar a Mr. Burges, miembro de la Royal Academy, un arquitecto y restaurador que le inculcó el gusto por la observación y le recomendó un viaje a Italia. Siguiendo sus consejos recorrió Sicilia, Nápoles, Roma, Florencia, Pisa, Bolonia, Verona y Venecia, ciudades que quedarían plasmadas a lo largo del tiempo en sus dibujos, acuarelas y grabados.

Su incursión en el mundo del grabado vino, tras su regreso de Italia en 1879, de de la mano de Sir Rowand Anderson, quien, deseando escribir un libro sobre arquitectura medieval escocesa, pensó en Heig para ilustrarlo a través de estampas con las que comenzó a experimentar. La publicación del grabado titulado *The Vesper Bell*, caracterizado por su pintoresquismo, y su exposición en la Dudley Gallery de Londres en 1879 supusieron un gran espaldarazo para la carrera de Heig como grabador. No solo obtuvo grandes alabanzas de Tom Taylor, crítico de arte del *Times*, sino también el favor del público. A partir de entonces se centró en el grabado, rescatando apuntes de su primer peri-

plo por el continente a los que unió otros tomados en nuevos viajes, que encontraron en España uno de sus destinos más destacados e inspiradores. En sus obras, que comenzaron a ser publicados en revistas como *Etcher* o *Art Journal*, optó en gran medida por paisajes y vistas con construcciones góticas, tan propias del Romanticismo inglés, sin que faltaran interiores medievales. Realizó algunas series de edificios como la catedral de Chartres o la abadía de Wetsminster, siendo la ciudad de Venecia una fuente de inspiración constante. No faltaron estampas de tierras belgas, alemanas y suecas e incluso incluyó algunas de El Cairo. Su viaje a España aportó a su obra numerosas imágenes, entre las que destacan las realizadas de León, Palencia, Burgos, Sevilla, Segovia, Cuenca, Barcelona, Tarragona y Pamplona, ciudad donde realizó dos grabados. Con todo ello Haig fue llamado el “Pinaresi del revival gótico”.



### ***Pampeluna: Returning from the fair***

En el Archivo Real y General de Navarra se conserva un grabado al agua-fuerte que fue realizado por Haig en 1887 bajo el título *Pampeluna: Returning from the fair*. Puede verse con buena resolución en la página web del mencionado archivo (Sección Archivo Abierto; Título "Vista del puente de la Magdalena de Pamplona"). Su traducción podría ser: Pamplona: volviendo de la feria. Dos ejemplares más se custodian en el Archivo Municipal de Pamplona, uno de ellos procedente del legado Sarasate. Con unas medidas de 68 x 96 cm., se trata del grabado más grande realizado por el artista sueco, levemente mayor que el que ejecutó en 1891 con una vista de Segovia. Presenta el monograma del autor y la fecha de ejecución en la parte inferior derecha. Heig muestra el puente de la Magdalena de Pamplona sobre el río Arga ocupando gran parte de la composición. La cabecera de la catedral y la capilla Barbazana, junto con otras dependencias catedralicias y otras construcciones civiles que se alzan sobre el lienzo de muralla que transcurre entre los baluartes del Labrit y del Redín actúan como telón de fondo.

El puente, de piedra de sillería, con cuatro ojos -los dos centrales de igual tamaño-, tres aliviaderos entre ellos y tajamares triangulares reforzando los pilares, ofrece en su arranque un crucero constituido por un pedestal prismático en el que se incrusta un escudo con los cuarteles de Castilla y León y una columna corintia sobre la que se alza la cruz y una imagen de la Virgen con el Niño. Otra labra heráldica, en la que se distinguen las columnas de Hércules y una corona como timbre se ubica en el centro del puente. En este escenario Heig nos muestra una estampa costumbrista. Un carro tirado por dos bueyes avanza por el puente hacia el espectador. Varias personas, hombres y mujeres, viajan en él, seguidos por otros individuos entre las que sobresalen un hombre con sombrero que lleva una vara en su mano y otro montado sobre un burro que toca la guitarra, detalle que, tal y como nos indica el título de la obra, informa de que todos ellos vienen de una feria o de una jornada festiva, dejando el núcleo urbano de Pamplona atrás. Pero no son los únicos individuos que transitan por el puente. En primer término se sitúan ocho personas agrupadas por parejas en diversas actitudes: dos niños aparecen sentados sobre el petril del puente, dos damas vestidas elegantemente con corpiño, polisón y mantilla hablan entre ellas mientras se abanicen. También conversan a su lado una mujer ataviada con indumentaria popular (basquiña, delantal y pañoleta sobre los hombros), que porta cesta y abanico, y un hombre que, apoyado sobre la columna del crucero, da la espalda al espectador. Dos frailes, que por su hábito podrían ser franciscanos o capuchinos, caminan en dirección a la ciudad. La escena se completa con la esquina de una casa que asoma tímidamente cerrando el lado derecho de la composición. En ella destaca el arranque de un arco de medio punto en la planta baja y un balcón con balaustres de madera torneados en el primer piso apoyado sobre ménsulas. En la parte inferior unos escalones pétreos conducen a la orilla del río



donde se halla una mujer lavando acompañada de otra que, de frente a nosotros, parece charlar con un hombre y una mujer, ambos apoyados sobre un muro pétreo.

### Un grabado romántico

Aunque fechado en 1887, este grabado fue realizado todavía bajo la estética romántica que invadió Europa durante buena parte del siglo XIX y que convirtió a España en uno de los destinos más deseados por viajeros y artistas extranjeros que reflejaron en sus libros de viajes y en sus dibujos, pinturas y grabados un país pintoresco, desconocido y singular, al margen en gran medida de la civilización europea moderna. Franceses, ingleses y alemanes fundamentalmente plasmaron paisajes, tipos, formas de vida y costumbres, folclore y espectáculos, sin que faltaran monumentos medievales, tanto cristianos como hispanomusulmanes. El proceso de convertir a España en un mito romántico se inició después de la guerra de la Independencia, para alcanzar su punto álgido entre los años treinta y los cincuenta. No obstante, en las décadas finales del siglo XIX todavía algunos extranjeros, aunque en menor número, recorrían el país. Y es aquí donde debemos ubicar a Haig,

quien optó en esta estampa costumbrista pamplonesa por plasmar lo castizo, lo amable y lo colorista del país, frente a otra corriente romántica que prefería mostrar una imagen trágica, crítica e incluso desgarradora de lo popular.

*A hill town in Navarre, de Axel Herman Haig, 1888.*

### *A hill town in Navarre*

Dadas las características de la escena, Haig tuvo que realizar apuntes al aire libre del puente de la Magdalena y de su entorno, pero al ejecutar el grabado final se tomó diversas licencias, inventándose elementos como los escudos de armas del puente o la casa que aparece a la derecha. Frente a ello, el perfil de la catedral y de la capilla Barbazana muestran un gran realismo. Cabe mencionar que E. A. Armstrong en el libro que escribió sobre Axel Herman Heig en 1905 señalaba que el artista fue detenido durante su jornada de trabajo junto al Arga por las autoridades militares locales, pues

creyeron que podía tratarse de un espía extranjero que tomaba notas sobre el recinto amurallado de la ciudad. Conducido a la ciudadela ante el gobernador militar, el detallismo de sus anotaciones aumentó las sospechas, si bien finalmente fue puesto en libertad. Con el tiempo el artista señalaría que había sido tratado con gran cortesía y que había pasado una tarde mucho más placentera que si hubiera continuado su camino. Sin embargo, frente a lo que indica Armstrong, creemos que Heig no debió de ser arrestado cuando realizaba esta obra, sino cuando preparaba otra estampa de Pamplona. Se trata de una obra totalmente inédita, titulada *A hill town in Navarre*, fechada en 1888, que ahora hemos podido localizar e identificar con una vista de la cuesta de Santo Domingo de Pamplona con la iglesia del hospital de Nuestra Señora de la Misericordia a la izquierda ocupando buena parte de la composición. Nuestra idea viene dada porque, según indicaba Heig, el gobernador militar se fijó en lo pormenorizado del dibujo y especialmente en la ubicación de una garita de la muralla. Pues bien, en el grabado del puente de la Magdalena no figura este elemento de la arquitectura militar, pero sí aparece, por el contrario, en el segundo grabado, donde se ve, además, el portal que cerraba la muralla en este acceso a la ciudad desde la Rochapea.

Esta segunda obra de Heig resulta también de gran interés, pues permite acercarnos a la desaparecida fachada de la capilla del antiguo hospital fundado por el canónigo don Remiro de Goñi, hoy Museo de Navarra. Así descubrimos que, a pesar de tratarse de una recreación romántica, el edificio pudo tener antes de que se le implantara la fachada actual en 1934, traída del convento de la Soledad de Puente la Reina, un pórtico entre contrafuertes, abierto por medio de un gran arco ojival y cubierto con una bóveda estrellada. Desconocemos si el artista recurrió a la invención para reflejar esta fachada o si, por el contrario, fue fiel a la realidad. El toque costumbrista lo aporta Heig con las gentes que transitan por la cuesta al pie del edificio: desde un clérigo que viste sotana y teja hasta una mujer que, acompañada de un niño, porta un fardo sobre la cabeza. Tres damas en primer plano charlan refugiadas del sol bajo sus sombrillas. Una carreta, un burro con sus alforjas llenas y diversos individuos al fondo completan la composición.

### **Bibliografía:**

ARMSTRONG, E. A., *Axel Herman Haig and his work*, London, The Fine Art Society, 1905.

CALVO SERRALLER, F., *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1995.

*Imagen romántica de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.



Luis Salvador Carmona, *Cristo recogiendo la túnica después de azotado*, 1760. Clerecía de Salamanca.

MAYO 2015

Alonso Cano y José de Ribera,  
fuentes inspiradoras de Luis Salvador Carmona:  
*El martirio de san Bartolomé de Lekaroz*

Dña. María Concepción García Gainza

Es ya conocido que la Real Academia de San Fernando de Madrid cultivara la tradición imaginera española y tomara como modelo a los más importantes escultores castellanos y andaluces y también a algunos pintores del Siglo de Oro, tal es el caso de Alonso Cano y José de Ribera, como trata de demostrar este artículo. Este cultivo de la tradición española se hacía en convivencia y al parecer sin ningún conflicto con la copia de modelos internacionales especialmente franceses e italianos.

Uno de los artistas más admirados por los académicos fue Alonso Cano considerado en la Academia de Bellas Artes como uno de los referentes principales de la tradición imaginera en su triple condición de escultor, pintor y dibujante. El propio Juan Agustín Ceán Bermúdez, autor del famoso *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, se mostró como uno de los grandes conocedores del arte del Racionero Cano, además de coleccionista de sus dibujos durante sus años de estancia en Sevilla. Conviene recordar en este punto que el propio Ceán Bermúdez elegiría a Alonso Cano como uno de sus interlocutores en sus *Diálogos sobre Escultura* junto con Berruguete y Becerra, tres artistas que reunieron la triple condición de pintores, escultores y dibujantes.

Como señalamos hace un tiempo, el escultor Luis Salvador Carmona, teniente de escultura de la Academia y el mejor escultor de todo el siglo XVIII español, mostrará en su extensa obra su conocimiento de los grandes escultores castellanos que él conocía por formación y que le inspirarían algunos de sus tipos y planteamientos de la abundante imaginería religiosa por él realizada. Pero también su residencia en la Corte hará posible que Luis Salvador Carmona pueda asimilar la savia andaluza a través de las obras conservadas en los conventos e iglesias madrileñas de escultores granadinos y sevillanos, así



Izquierda:  
Alonso Cano, *Cristo  
flagelado recoge sus  
vestiduras*, 1646 (Real  
Academia de Bellas  
Artes de San  
Fernando).

Derecha:  
Alonso Cano, *Cristo  
flagelado recoge sus  
vestiduras*, 1645  
(Museo Nacional del  
Prado).



Parroquia de Lekaroz  
(Baztan).

como obras de diversos pintores. La acertada selección de modelos le permitirá realizar la síntesis de las escuelas castellana y andaluza, aportando por su parte una sensibilidad propia del siglo XVIII.

En este contexto, la influencia del granadino Alonso Cano, ya señalada de modo general en *El escultor Luis Salvador Carmona* (1990), deja su huella nítidamente clara ahora en una de las obras tardías e importantes de Luis Salvador Carmona. Se trata del *Cristo recogiendo la túnica después de azotado* de la Clerecía de Salamanca, obra firmada por el artista y fechada en 1760. El tema que se representa aparece tratado con cierta frecuencia por pintores andaluces del siglo XVII, no tanto por escultores dedicados con mayor frecuencia al pasaje de la Flagelación. En el caso de Alonso Cano representa el tema en el lienzo *Cristo Flagelado recoge sus vestiduras* (1646) de la Academia de San Fernando, cuyo dibujo (1645) se conserva en el Museo del Prado



Luis Salvador Carmona, *Martirio de san Bartolomé*, 1756. Retablo mayor de la parroquia de Lekaroz (Baztan).

considerado como un estudio de Cano para el cuadro en cuya composición Salvador Carmona se inspiró prácticamente sin introducir ninguna variación salvo el leve giro de cabeza hacia el frente. Figura a Cristo después de ser azotado que, sueltas ya las manos de la columna, se inclina ligeramente para tomar su túnica que se arrastra plegada sobre el suelo. El extremo del paño queda pendiente entre los muslos a la manera canesca y el desnudo es perfecto y hermoso como el de su modelo. El grupo había sido expuesto en la Academia y en otros lugares de la Corte.

Otro artista cuya huella se rastrea en el escultor Luis Salvador Carmona es José de Ribera. En concreto el *Martirio de san Bartolomé* (1756), grupo central del retablo mayor de la parroquia de Lekaroz parece inspirarse en el grabado al aguafuerte con el mismo tema firmado por José de Ribera que se conserva en el Museo Nacional de Capodimonte de Nápoles del que tengo noticia gracias a R. Fernández. Lleva al pie la



Izquierda:  
José de Ribera,  
*Martirio de san  
Bartolomé*, 1624  
(Museo Nacional de  
Capodimonti).

Derecha:  
Luis Salvador  
Carmona, *Martirio de  
san Bartolomé*. Iglesia  
de Nuestra Señora de  
Valverde de  
Fuencarral (Madrid).

inscripción: “*Dedico mis obras y esta estampa al Serenísimo Principe Philiberto mi Señor en Napoles año 1624. Jiusepe de Rivera Español*”. El grabado representa al santo desnudo sobre las piernas flexionadas y apoyadas en una piedra y los brazos en alto atados con cuerdas a las ramas del árbol sobre el que se respalda. San Bartolomé está siendo martirizado por dos sayones situados a ambos lados. El de la derecha le arranca la piel con un cuchillo de su brazo y deja a la vista las fibras musculares. El de la izquierda lleva en sus manos objetos de martirio. El grupo escultórico sigue fielmente la composición del grabado a excepción de las piernas cruzadas del santo que sustituyen a las flexionadas. La cabeza barbada de un hombre anciano se dirige en ambos casos al cielo. Los sayones ejecutan el martirio según el modelo simplificando algo la indumentaria compleja que le permite los efectos del aguafuerte. El escultor añade en la parte superior del grupo un ángel.

Sabido es que Luis Salvador Carmona se valía de dibujos y estampas para inspirarse en la escultura y tuvo a su disposición además de las que poseía en su obrador todos los que se utilizaban en la Academia, cuya sección de *Grabado* se pondría pronto en funcionamiento. Otro aspecto que debe recordarse es la presencia en su casa durante la época de su formación de su sobrino Manuel Salvador Carmona que llegaría



a ser Director de Grabado de la Academia. Resulta fácil pensar, por tanto, que fue por vía de la Academia por la que pudo hacerse el escultor Luis Salvador Carmona con este espléndido grabado de José de Ribera de compleja composición y efectos barrocos; Salvador Carmona repitió esta composición riberesca en el desaparecido grupo del *Martirio de san Bartolomé* del convento de dominicos de Valverde de Fuencarral del que Ceán Bermúdez da noticia “un San Bartolomé con dos sayones”. Una fotografía del grupo desaparecido publicamos hace algún tiempo.

Tanto el caso de Alonso Cano como el de José de Ribera, dos pintores del siglo XVII español, amplían el capítulo de las fuentes inspiradoras de Luis Salvador Carmona del que se puede esperar muchas sorpresas.

### Bibliografía

CLISON ALDAMA, J., *Juan Agustín Ceán Bermúdez, escritor y crítico de Bellas Artes*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1982.

PARDO CANALÍS, E., “Los diálogos de Ceán Bermúdez sobre la Escultura en España”, *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid, 77, 1962, pp. 351-377.

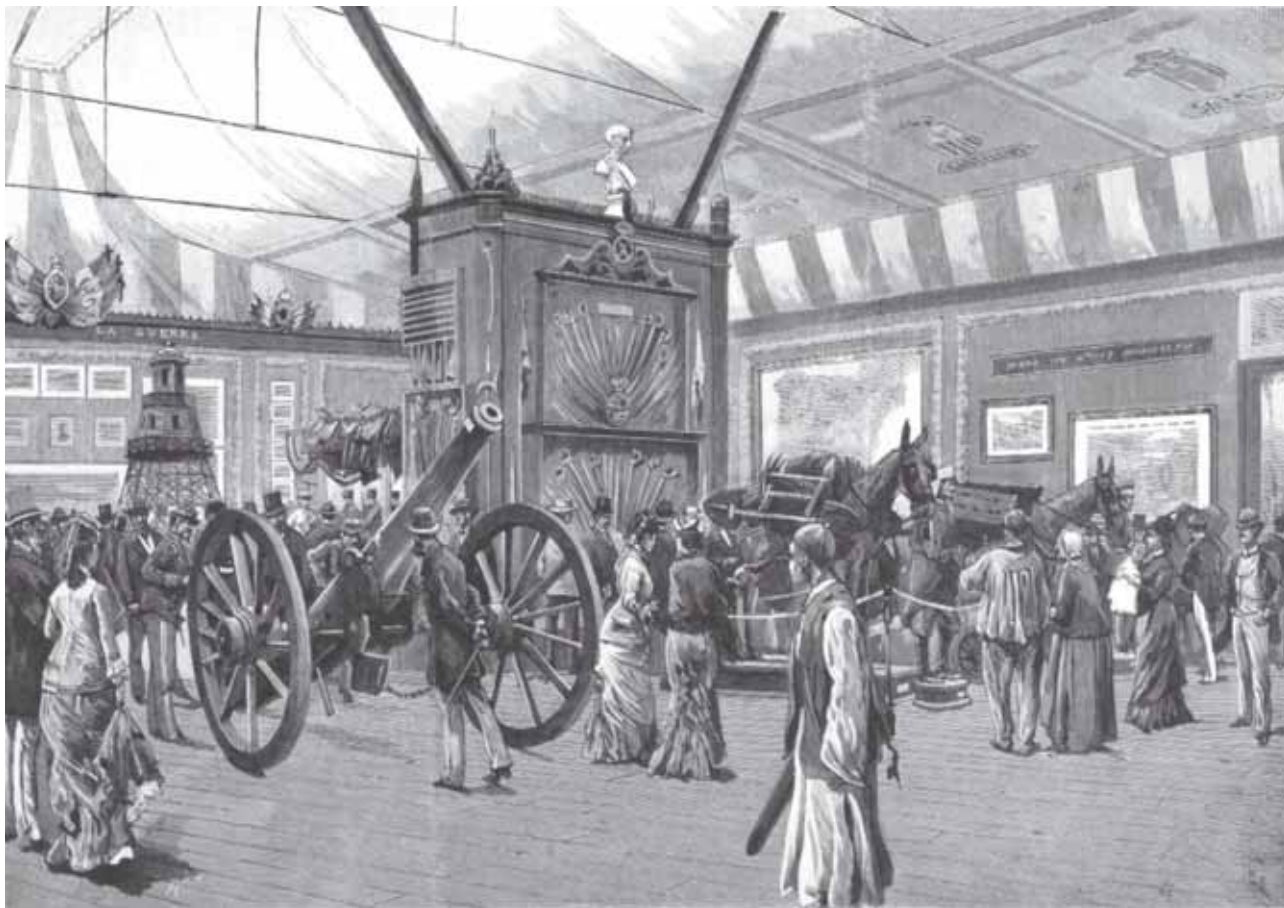
GARCÍA GAINZA, M. C., *El escultor Luis Salvador Carmona*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1990.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1990.

GARCÍA GAINZA, M. C., “Sobre las esculturas de Luis Salvador Carmona en Lekaroz”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 2, Pamplona, 2008, pp. 243-255.

WETHEY, H. E., *Alonso Cano Pintor, escultor y arquitecto*, Alianza Forma, Madrid, 1983.

SPINOSA, N., *Ribera. La obra completa*, Fundación Arte Hispánico, Madrid, 2008.



Sala del Ministerio de Guerra en la Exposición de París (1878).

JUNIO 2015

### Litografías de un artista navarro en la Exposición Universal de París (1878)

D. Eduardo Morales Solchaga

Las primeras experiencias españolas en las exposiciones universales fueron negativas, con discretos resultados condicionados por la inestabilidad socioeconómica y política tan característica del siglo XIX. Con el asentamiento del régimen de la Restauración, tan milimétricamente calculado por Antonio Cánovas del Castillo, esta tendencia se invirtió claramente, comenzando el cambio en la Exposición Universal de París de 1878.

Cuantitativamente hablando, España ocupó el segundo lugar en número de expositores (6.672), siendo solo superada, aunque con amplitud, por la anfitriona, Francia. En cuanto a los galardones obtenidos, ocupó también la misma posición, con un total de 2.482 de ellos, cifra nada desdeñable si se tiene en cuenta que solo 26 de los 750 jurados superiores fueron enviados desde territorio español, ocupando el país el séptimo lugar en aportaciones. Los premios de mayor importancia quedaron articulados de la siguiente manera: 22 grandes premios de honor, 173 medallas de oro, 400 medallas de oro y 836 medallas de bronce.

Precisamente una de esas medallas de bronce recayó en una colección de dibujos a la pluma salida de las manos de un militar y afamado dibujante navarro, al que algunas piezas del mes ya han hecho referencia con anterioridad: Nemesio Lagarde y Carriquiri (1845-1902). Fueron realizadas en 1878 en Guadalajara, donde, tras finalizar la Tercera Guerra Carlista, completaba su formación en el cuerpo de ingenieros del ejército. A su trayectoria biográfica y a su faceta artística y militar, dadas a conocer en recientes estudios, debemos agregar alguna noticia inédita, al margen de la consecución de la citada presea, como por ejemplo el hecho de que creara una academia preparatoria militar de carácter privado, una vez disuelta la Academia General Militar de Toledo en 1893. Se mantuvo abierta durante casi una década en dos emplazamientos diferentes (Puerta Llana nº 6 y Trinidad nº 16). Fue un centro de cierta entidad y de reconocido prestigio, e incluso albergó en régimen interno a personalidades de relativa importancia, como el futuro conde de San Antonio de Vista Alegre.



Arriba:  
Portada del volumen.

Abajo:  
Guardia Civil (II).



Arriba: Húsar.

Abajo: Cuerpo de guardia.

De su pericia como ilustrador encontramos dos noticias inéditas clarificadoras. La primera, una loa realizada hacia su persona en la *Ilustración Nacional*, uno de los múltiples semanarios en los que se registra su presencia como ilustrador, entre los que también destacaron la *Ilustración Española y Americana*, la *Ilustración Hispanoamericana*, la *Ilustración Militar* e incluso *Blanco y Negro*. En uno de sus números se le dedican estas líneas: “Después de [Ricardo] Balaca, los buriles de los grabadores en madera no han interpretado más que líneas sin color, sin expresión y sin vida. Salvo algún momento afortunado de Ferrant, de Muñoz, de Comba o algún otro dibujante, todo el original que publican las *Ilustraciones* españolas no sirve ni para pliegos de aleluyas. Hay sólo un dibujante en España que tiene el secreto de aquella gracia y naturalidad sorprendente de Balaca. Este dibujante es [Nemesio] Lagarde; pero vive en España, es militar, y en nuestra tierra hay la piadosa costumbre de no conceder a los militares ni aún el derecho de pensar. En otro país, Lagarde sería conocidísimo, y su nombre sería popular y estimado; aquí es sólo un soldadote más: como Martínez Campos, uno de los hombres de más vasta instrucción y claro talento de nuestro país, es otro soldadote que no sabe leer; y hacemos punto a estas reflexiones que justifican las piñas de generales y de cuantos lleven uniforme, y aún sin llevarlo, amen la justicia, que es tanto o más que amar a la patria”.

La segunda referencia se encuentra inserta en la Real Orden por la que se le concedió, en virtud de su labor docente y gráfica, la cruz de primera clase al mérito militar pensionada, el 29 de julio de 1893: “El capitán Lagarde es sin duda alguna uno de los mejores dibujantes conocidos en España. Tiene portentosa facilidad para manejar el lápiz y concibe sus asuntos con una precisión tal, que rara vez tiene que retocar o modificar algo de lo que con inimitable soltura bosqueja de primera intención”.

Volviendo a la condecoración que nos ocupa y a la propia pieza del mes, editada en la litografía de la Academia de Ingenieros de Guadalajara en 1878, se exhibió en una de las salas monográficas de la exposición, que, según una crónica contemporánea se articulaba de este modo: “En la sección española del Campo de Marte, la sala situada en la tercera galería, contigua a la de máquinas, está ocupada en su mayor parte por varias instalaciones, en las que se exhiben al público numerosos objetos presentados por el Ministerio de Guerra,



bajo una gran tienda de campaña en cuyo fondo se ven los escudos de armas de las provincias españolas. Esta exposición es, en su clase, una de las mejores por hallarse reunidos en un mismo local todos los objetos pertenecientes al ramo, y por haber contribuido a su formación elementos de tal importancia como los que proceden de las fábricas de Toledo, Turbia y Sevilla. Llamen vivamente la atención de los extranjeros los diversos maniqués que representan los tipos de soldado español en traje de campaña, y son asunto de alabanza el tren de ingenieros, los cañones de Plasencia y los modelos de atalajes y monturas. Las paredes están casi cubiertas con elegantes marcos, en los cuales se ostentan ejemplares perfectísimos de mapas y planos debidos a los cuerpos facultativos y al depósito hidrográfico del mismo Ministerio. Esta sala es muy visitada por militares de todas las naciones”. A pesar de peyorativas opiniones como la de Ángel Fernández de los Ríos, de los 98 expositores que se exhibieron en ella, 94 consiguieron alguna distinción, lo que habla por sí solo del éxito cosechado por el Ministerio de Guerra.

La colección de dibujos a la pluma litografiados, que se clasificó dentro del grupo 4 /clase 68 - material y procedimiento del arte militar -, representó en 30 grabados los diferentes uniformes y utillaje de las unidades del ejército español. La disposición del volumen es apaisada (31 x 46 cm.) y, tras una portada en la que el título se enmarca entre dos triunfos compuestos por arreos militares de todo tipo, comienzan, sin explicación alguna, las reproducciones firmadas de los dibujos, con la soltura, naturalidad y buen hacer de los que anteriormente se han dado referencias.

Sanidad Militar.



Arriba:  
Capellán castrense.

Abajo:  
Forales de Navarra.

Simply al final, y a modo de índice, se da título a cada uno de los grabados, numerados del 1 al 30: portada, soldado de cazadores, camilleros, carrero, soldado de carabineros, húsar, cuerpo de guardia, guardia del rey, albardero, oficial de estado mayor, artillería de montaña, artillería montada, artillería de plaza, soldado de ingenieros, soldado de ingenieros II, zapador, telegrafistas, taller de faginas, cabeza de zapa, guardia civil, guardia civil II, carabineros, administrador militar, sanidad militar, capellán castrense, contraguerrillero, miñón de Álava, miquelete de Guipúzcoa y forales de Navarra.

La publicación, de la que no se conservan numerosas copias, debió de contar con relativo éxito, seguramente por su carácter eminentemente gráfico, e incluso dos ejemplares se conservan en la Biblioteca Real, procedentes de las de Alfonso XIII y la infanta Isabel, respectivamente. Este último ejemplar fue un regalo del director general de ingenieros militares, José de Ruyna, quien se lo dedicó de forma manuscrita el 7 de febrero de 1879.

#### Fuentes:

*Gaceta de Madrid*, nº 210 (29/07/1893).

*La Iberia. Diario Liberal*, año XXV, nº 6.684 (25/08/1878).

*La Ilustración Española y Americana*, año XXII, nº 32 (30/08/1878).

*La Ilustración Nacional*, año VII, nº 9 (30/03/1886).

#### Bibliografía:

LASHERAS PEÑA, A. B., *España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales (1855 - 1900)*, Santander, Universidad de Cantabria, 2010.

SÁNCHEZ GÓMEZ, L. A., "Glorias efímeras: España en la Exposición Universal de París de 1878", *Historia Contemporánea*, nº 32 (2006), pp. 257 - 283.

JULIO 2015

**Retrato de matrona.  
Joaquina Lorente Ucha (1800-1883)  
D. Esteban Orta Rubio**



*Retrato de Joaquina Lorente. Anselmo María Coyne, c. 1877-1883.*

No es fácil que nuestros hogares conserven hoy fotografías tomadas en el siglo XIX. El hecho todavía es más raro si salimos de las clases urbanas acomodadas y nos trasladamos al mundo rural. A pesar de todo, aún quedan restos de álbumes familiares guardados amorosamente por manos piadosas. Este es el caso de la familia Simón-García, de Murchante (Navarra), que ha mantenido a través de varias generaciones una fotografía de la década de 1870 que representa a una mujer en su ancianidad. Hoy la guarda, Asunción García Hernández, tataranieta de la retratada.

### La foto

El retrato sedente de cuerpo entero pertenece a una mujer anciana vestida a la usanza de la época con traje de amplias faldas. La figura, donde predominan los negros, destaca sobre los grises del fondo. Se cubre la cabeza con un manto, también negro, que recoge al pecho con su mano derecha, mientras la izquierda descansa blandamente en una mesilla del estudio. Está sentada en una silla cuyo respaldo aparece brevemente, creando una separación entre la persona y el fondo. Entre los pliegues de la falda que se derraman por el suelo destaca una sombrilla de color, sujeta a la mano derecha. Sobresale también la blancura rosácea del rostro y de las manos. A pesar de su avanzada edad, la dama comunica sensación de fortaleza, y su rostro transmite serenidad. Destaca el mentón saliente, indicativo de fuerte personalidad. Se llamaba Joaquina Lorente Ucha, natural y vecina de Murchante, y había hecho el viaje hasta Zaragoza lo que indica su buen estado de salud. Rondaba los ochenta años y desde hacía algunos estaba ya viuda.

La fotografía lleva en el reverso el sello del estudio donde fue tomada: “Coyne y Cía”. Zaragoza. Se trata de Anselmo María Coyne (1829-1896), nacido en Pamplona, de familia de origen irlandés y fundador –hacia 1867– de un estudio “Fotografía pamplonesa”, ubicado en la Plaza del Castillo. En fecha indeterminada se trasladó a la capital aragonesa donde colaboró con el afamado fotógrafo Mariano Júdez en el gabinete fotográfico ubicado en el la calle del Coso nº 33, formando la sociedad “Júdez y Coyne”. Posteriormente, a partir de 1877, ya fallecido aquel, pasó a denominarse “Coyne y compañía, sucesores de Júdez”, utilizando de esta forma el prestigio alcanzado por su socio. Anselmo María Coyne fue el iniciador de una saga de fotógrafos y cineastas que ha continuado hasta la actualidad.

La foto puede enmarcarse entre 1877 y 1883. Efectivamente, es a partir de 1877 cuando aparece el anagrama “Coyne y Cía”, y hubo de realizarse antes de 1883 puesto que en este año fallece la dama. Debemos destacar también la importancia de esta fotografía para conocer el tipo de trabajo que realizó Anselmo Coyne en su primera época, antes de que un incendio sufrido el 9 de mayo de 1887 destruyese el estudio y el archivo guardado en él.





Reverso de la fotografía.

### Una mujer en la sombra

Había nacido Joaquina en Murchante en junio de 1800 y era hija de Pascual Lorente y de Teresa Ucha, tudelana. El apellido Lorente estaba bastante extendido por aquella época en el pueblo y varios de sus miembros se dedicaron a la enseñanza; destacó, entre ellos, Francisco Lorente, de ideas liberales, que ejerció de maestro en el primer tercio del siglo XIX.

Era niña cuando los avatares de la guerra de la Independencia (1808-1814), y seguro que guardó en su memoria las escenas sobrecogedoras de la batalla de Tudela, el 22 de noviembre de 1808, con la ocupación y posterior saqueo de Murchante por la soldadesca francesa. Se casó muy joven -posiblemente en 1819- con Bernardo Simón, formando un matrimonio de clase acomodada, bien avenido y de profunda religiosidad. Tuvieron nueve hijos. El marido, perteneciente a la saga de los Simón, fue una persona importante en el ámbito local y se mantuvo muy vinculado al negocio del vino. Le siguieron sus hijos, Martín y Manuel, buenos bodegueros y criadores de caldos esmerados que recibieron premios en ferias y exposiciones. Así mismo, ambos formaron parte de la Asociación Vinícola Navarra, que tanto hizo por potenciar los viñedos de la provincia.

Mientras los hombres tomaban los galardones, Joaquina Lorente Ucha, como tantas mujeres de su tiempo, vivió hacia dentro, dedicada al cuidado y educación de la numerosa prole, a la vez que impulsaba las iniciativas familiares. Joaquina tuvo una vida muy larga, nada menos que 83 años, algo inusual en la época. Enviudó en 1873, al fallecer su esposo Bernardo a quien sobrevivió diez años. Dios le concedió una muerte rápida pues

falleció a la una de la madrugada del 5 de noviembre de 1883, a consecuencia de una angina de pecho. No recibió ningún sacramento por lo repentino del accidente.

Tan larga vida le permitió conocer muchos nietos. Algunos destacaron, como fue el caso del P. Florentino Simón Garriga (1868-1935), que llegó a obispo de la diócesis de San José de Tocatíns, en Brasil. O el jesuita P. Braulio Martínez Simón, afamado profesor, asesinado en zona republicana durante la Guerra Civil y que está en proceso de beatificación. Por otra parte, dos de las nietas, las hermanas Ángeles y Araceli Simón Osés, fueron fundadoras de la Congregación Esclavas de Cristo Rey, creada por el Venerable D. Pedro Legaria, entonces párroco de Murchante.

### Bibliografía

CASTRO, A., “Los Coyne: el arte de mirar a lo largo de 150 años”, en Pedro Avellanad (comisario), *Coyne*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2003.

MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., “Fotógrafos navarros en la Colección Fotográfica del Marqués de la Real Defensa”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 6, 2011, pp. 217-260.

ORTA RUBIO, E., *La Saga de los García. Una parte de la historia de Murchante. Murchante*, 2010.

ORTA RUBIO, E., *Murchante. La larga lucha por su libertad*. Murchante, Colectivo Parteón, 1989.

SÁNCHEZ MILLÁN, A., ROMERO, A. y TARTÓN, C., *Los Coyne. 100 años de fotografía*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1988.

AGOSTO 2015

**El retablo mayor de la iglesia  
de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante**  
Dña. María Josefa Tarifa Castilla



Retablo mayor de  
Nuestra Señora de la  
Victoria de Cascante  
(Foto: M. J. Tarifa).



Retablo mayor de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante (1980) (Foto: *Catálogo Monumental de Navarra*).

La iglesia del primitivo convento que la orden de los frailes Mínimos fundaron en Cascante a su llegada en 1586, actual parroquia Nuestra Señora de la Victoria, está presidida desde el primer cuarto del siglo XVII por un retablo mayor del que hasta hace poco nada sabíamos al respecto. La consulta de la documentación conservada en distintos archivos navarros nos ha permitido dar a conocer los distintos artistas que intervinieron en su elaboración, así como el contrato de ejecución.

Tal y como había quedado establecido en la escritura fundacional del convento, el patronato de la capilla mayor había quedado reservado al regimiento de la localidad, por lo que además de correr con los gastos de ejecución de su fábrica, concluida hacia 1605, también debía hacerse cargo del exorno del presbiterio. El Consejo Real de Navarra otorgó en julio de 1621 permiso a la localidad cascantina para que de sus rentas gastase 200 ducados en la realización de dicho retablo mayor, si bien antes de sacar la obra a remate de candela les debían hacer sabedores de los distintos modelos presentados para este fin.

La obra fue subastada en la casa del ayuntamiento el 22 de agosto del presente año, acudiendo a la población diferentes maestros de arquitectura y pintura, los mejores que trabajaban en el ámbito de la Ribera de Navarra y la comarca de Tarazona, quienes presentaron hasta seis trazas diferentes con las que poder acometer esta pieza. Los regidores encargaron al artista pamploñés Juan de Lumbier (act. 1578- †1626), uno de los pintores navarros más destacados del último tercio del siglo XVI y comienzos del XVII, asentado en Tudela, al arquitecto Francisco del Pontón y a Juan de Biniés, escultor residente en Tudela, que escogiesen de entre todos los diseños presentados el más conveniente.

Los maestros seleccionaron las dos trazas que consideraron más apropiadas y de menor cuantía para hacer realidad el proyecto, una en pergamino firmada por Jerónimo de Estaragán, maestro activo en la Ribera que trabajó en la década de 1630-1640 realizando retablos clasicistas, y la otra dibujada sobre papel por Juan de Irigoyen y Macaya, a lo que se sumaron las capítulas de ejecución de dicho retablo. Según establecían éstas, el artista que se adjudicase el mueble lo llevaría a cabo siguiendo uno de los dos diseños preseleccionados, en los que además del sagrario, estarían presentes la representación de san Francisco de Paula, la Virgen de Nuestra Señora de la Victoria, san Francisco de Asís con las llagas, santo Domingo, san Juan Bautista, san Juan Evangelista y un Cristo crucificado en el ático.



Para su ejecución se emplearía madera de pino “de Ebro, de buena ley y seca”, mientras que la pintura que lo recubriría sería al óleo y dorada, quedando toda la arquitectura del retablo cubierta de oro liso bien bruñido. El maestro que lo rematase debía concluirlo en el plazo de cuatro años, cobrando anualmente 50 ducados hasta finiquitar el total de la cantidad en que fue contratado, siendo reconocida la obra tras su conclusión por maestros puestos por ambas partes que corroborarían o no su ejecución de acuerdo a las capitulas y traza elegida al respecto. En la subasta pujaron diferentes maestros, como Juan de Berganzo (doc. 1601-1625), ensamblador vecino de Tarazona, el pintor Juan de Lumbier, Juan de Gurrea, ensamblador vecino de Tudela y fundador de un taller de importantes retablistas en Tudela en las primeras décadas del siglo XVII, o el cascantino Juan de Gessa, si bien finalmente se adjudicó la obra Bernardo del Bosque, vecino de Tarazona, en 720 ducados.

Esta cantidad triplicaba el presupuesto inicial permitido al regimiento cascantino, por lo que en septiembre de 1621 el fiscal aconsejó reformar la traza “quitando della algunas cosas que no sean de muy grande consideración”. El Consejo Real otorgó el 11 de diciembre del mismo año la licencia oportuna para acometer el retablo mayor, en el que podrían gastar de las rentas municipales únicamente 300 ducados. Otro de los maestros que también participó en la elaboración del retablo fue Juan de Gurrea, concretamente en la mazonería o arquitectura del mueble, al menos desde el mes de abril de 1623, por la que percibió al año siguiente de 50 ducados.

El retablo, de planta recta, se asienta sobre un zócalo de obra, ocupando el lienzo central del ábside poligonal. Se articula en dos cuerpos de tres calles, enmarcadas por columnas de basa moldurada, fuste entorchado y capitel compuesto. Las cajas laterales del primer cuerpo quedan rematadas por frontón curvo, mientras las de piso superior lo hacen con frontón triangular, describiendo la calle central un arco de medio punto sobre

Izquierda:  
Retablo mayor de  
Nuestra Señora de  
la Victoria de  
la Cascante. *La  
Trinidad* (Foto:  
M.J. Tarifa).

Derecha:  
Retablo mayor de  
Nuestra Señora de  
la Victoria de  
Cascante. *San  
José con el Niño*  
(Foto: M.J. Tarifa).



Retablo mayor de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante. Nuestra Señora de la Victoria (Foto: José Latova).

pilastras. A este segundo nivel se superpone un friso de separación que culmina en los extremos con frontón curvo y remates piramidales. El ático, formado por una sola calle central recorrida por columnas de fuste estriado sobre las que se dispone un frontón curvo partido, queda unido al piso inferior por alentones curvos. Con posterioridad se le añadió el tabernáculo barroco que ocupa el cuerpo bajo de la calle central, formado por pedestal y cuerpo de columnillas decoradas, albergando el sagrario en su interior.

Si la arquitectura del retablo recibió policromía fue tardíamente, a finales del siglo XIX o principios del XX, sin haber sido estucado previamente. Una pintura de tipo plástico que imitaba mármoles de colores verdes y rojos, combinada con los dorados de las basas y capiteles, como podemos apreciar en algunas fotografías anteriores a la década de 1990. Este fue el aspecto que presentó el retablo hasta el año de 1996, cuando sufrió una importante intervención bajo la dirección del entonces restaurador del Museo de Navarra, Ángel Marcos, que eliminó la pintura anterior, estucando y dorando al agua, para policromar y realizar finas labores de pintura al temple y esgrafiado imitando motivos decorativos fantásticos de estilo renacentista.

Por lo que respecta a la iconografía del retablo, no se siguieron al pie de la letra las indicaciones recogidas en el con-

dicionado de 1621, ya que la mayor parte de los santos mencionados en el contrato no fueron finalmente efigiados en el mismo. Además, las pinturas que alberga el retablo actualmente pudieran no ser las originarias, ya que fotografías anteriores a 1996 muestran que las calles laterales del primer cuerpo estaban ocupadas por las esculturas del *Sagrado Corazón* a la izquierda y *San José* a la derecha, al haberse sustraído las pinturas destinadas a estos espacios.

En la actualidad, la caja izquierda del primer cuerpo acoge pintura de la *Santísima Trinidad*, representado a Dios Padre sedente, que sustenta con sus dos manos la cruz en la que está clavado Cristo, acompañados por la paloma del Espíritu Santo, mientras que la del lateral derecho muestra a *San José con el Niño*, ambos dispuestos en pie, sujetando el joven patriarca a Jesús de la mano.

En el segundo cuerpo del retablo se colocaron, a la derecha, el lienzo de un santo mártir dispuesto en pie, con una espada clavada en el corazón, llevando en la mano izquierda la palma del martirio, mientras con la derecha señala al cordero representado en la parte superior con la inscripción latina *In sanguine Agni*, que hemos identificado con Pedro Arbués, inquisidor de Aragón, que fue asesinado en 1485 por un grupo de judeoconversos

mientras rezaba arrodillado ante el altar mayor de la seo de Zaragoza. La otra pintura del lateral derecho muestra a *San Francisco de Sales* (1567-1622), obispo de Ginebra, gran defensor de la doctrina católica frente a la reforma protestante en Francia, canonizado en 1665 por el papa Alejandro VII.

Contemporáneas a la arquitectura del retablo son las esculturas que ocupan la calle central. Por un lado la talla de la titular, la *Virgen de Nuestra Señora de la Victoria*, con policromía del siglo XVIII. María, dispuesta en pie, con las piernas en contraposto, dirige su mirada al frente,

sustentando en su brazo izquierdo a Jesús, apoyado en su cadera, a la vez que sujeta con la diestra la palma de la victoria. El niño, de tierna mirada y melena rizada negra, viste con una túnica de manga larga que le llega hasta las rodillas, mostrando las piernas dispuestas en una postura compleja, lo que dota de movimiento a la figura. Extiende su brazo derecho hacia delante mientras sostiene con la izquierda la bola, ayudado por su madre.

Sobre este grupo escultórico se dispuso en el ático la imagen de Cristo crucificado, que los autores del *Catálogo Monumental de Navarra* vinculan al estilo de Juan de Biniés. Un Cristo muerto, con un cuerpo desnudo de imponente masa muscular que parece inspirado en la estatuaria clásica. La escultura se dispone sobre una pintura con un paisaje de nubes tormentosas, con montañas de fondo y construcciones en primer término realizadas con gran detalle, como un edificio de planta central, articulado por contrafuertes y rematado por cúpula de media naranja, para cuya realización el pintor se inspiraría en grabados de la época.



Retablo mayor de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante. Crucificado (Foto: M.J. Tarifa).

## Bibliografía

GARCÍA GAINZA, M.C., HEREDIA MORENO, C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra, I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1980, pp. 51-52.

FERNÁNDEZ MARCO, J.I., “Nuestra Señora de la Victoria. Cascante”, *Temas de Cultura Popular*, nº 348, Pamplona, Diputación Foral de Navarra.

TARIFA CASTILLA, M.J., *El Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante*, Cascante, Asociación Cultural Amigos de Cascante “VICUS” y Gobierno de Navarra, 2014, pp. 113-125.



Vista general del  
Ensanche, 1908.  
Archivo Municipal  
de Pamplona.  
(Autor: Aquilino  
García Deán).  
Fotografía publi-  
cada en *La  
Avalancha*, nº 322,  
8-VIII-1908, p. 179.

SEPTIEMBRE 2015

### *Nemesia Enea de Julián Arteaga (1899)*

D. José Javier Azanza López

En su número 322 correspondiente al 8 de agosto de 1908, la revista ilustrada *La Avalancha*, perteneciente a la Biblioteca Católico-Propagandista de Pamplona, publicaba una fotografía del Ensanche pamplonés tomada por Aquilino García Deán, entusiasta colaborador de la revista en cuyas páginas aparecieron cientos de fotografías captadas en distintos lugares de Navarra desde los últimos años del siglo XIX hasta el arranque de la década de 1940, antes de retirarse a su residencia de Huarte-Araquil. La instantánea mostraba el edificio social de *La Actividad* y la villa *Nemesia Enea*, y se ajustaba a las constantes que caracterizaron la producción fotográfica de Aquilino García Deán, como son un excepcional rigor técnico fruto de un esfuerzo de reflexión anterior a cada toma, y la presencia –totalmente consciente y voluntaria por ambas partes– de personajes, circunstancia que contribuye a humanizar arquitectura y ciudad y a dotarlas de escala y proporción.

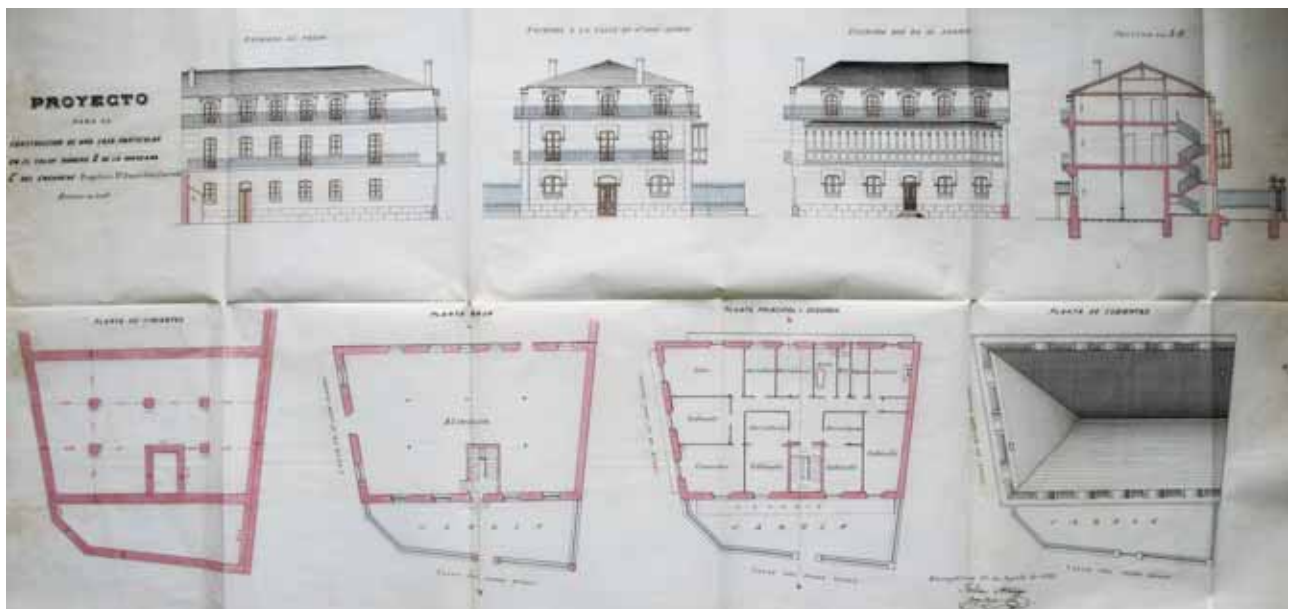


En el solar nº 10 de la manzana B del Ensanche, el arquitecto Manuel Martínez de Ubago levantó en 1897 una casa de planta única que dio paso en 1902 al edificio definitivo conforme a la reforma llevada a cabo por el mismo arquitecto a iniciativa de *La Actividad*, sociedad anónima fundada en Pamplona el 19 de octubre de 1899 especializada en pólizas de seguro infantil, seguros de vida a plazo fijo y rentas vitalicias. En el inmueble, con fachadas a las calles José Alonso y Padre Moret y coronado por una artística torre de remate troncopiramidal visible por encima de las construcciones que lo rodeaban (elemento relativamente frecuente en la arquitectura ecléctica de la época), quedaron instaladas la dirección y oficinas centrales.

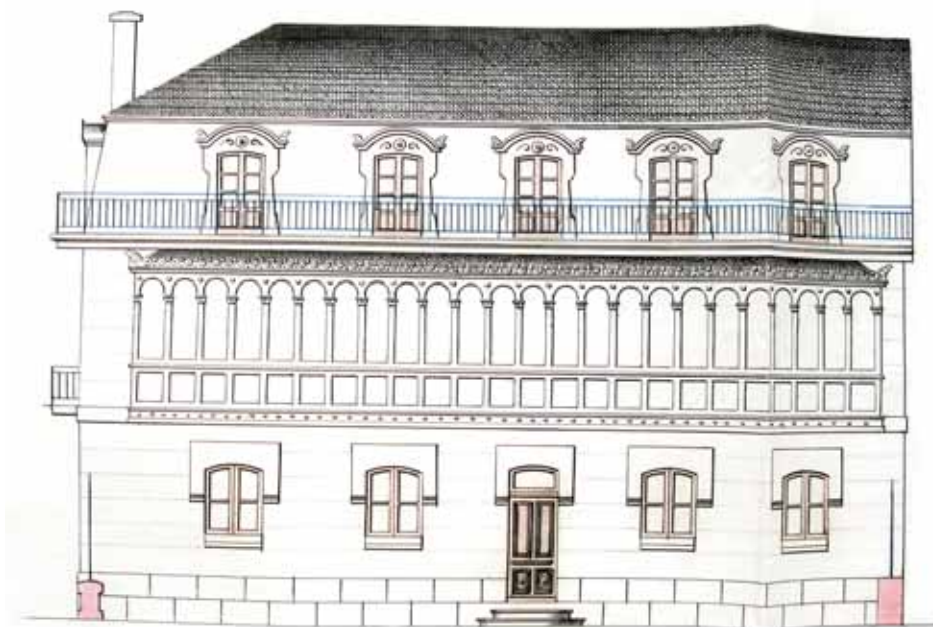
Junto al anterior, separado por el vial de José Alonso, se encontraba el chalet erigido sobre los 423 metros cuadrados que ocupaba el solar nº 8 de la manzana C del Ensanche, cuya venta produjo al municipio la cantidad de 19.040 pesetas. Era propiedad del alcalde pamplonés Joaquín Viñas Larrondo, quien lo bautizó como *Nemesia Enea* en homenaje a su primera esposa Nemesia Peña, fallecida apenas dos años después de la construcción del edificio, el 27 de julio de 1901, a la edad de treinta años.

Joaquín Viñas Larrondo (Pamplona, 1868-Madrid, 1937) era el hijo menor del sastre Joaquín Viñas Fernández (Pontevedra, 1828-Pamplona, 1904) y de la pamplonesa Julia Larrondo. Siguió la profesión de su padre, dedicándose al comercio e industria textil, y disfrutó de una posición desahogada. Alcalde y concejal del Ayuntamiento de Pamplona durante las dos primeras décadas del siglo XX, fue uno de los más destacados liberales de la ciudad y de toda Navarra, manteniendo excelentes relaciones con políticos de la talla de Manuel García Prieto, el conde de Romanones y José Canalejas,

Archivo Municipal  
de Pamplona.  
Sección Obras. Leg.  
37, 1899, doc. nº 33.  
Proyecto para la  
construcción de una  
casa particular en el  
solar número 8 de la  
manzana C del  
Ensanche.  
Propietario D<sup>n</sup>  
Joaquín Viñas y  
Larrondo.  
Pamplona, 23 de  
agosto de 1899.  
Julián Arteaga.



FACHADA QUE DA AL JARDIN



Detalle de la fachada que daba al jardín y a la calle Padre Moret.

este último padrino de su segundo matrimonio el 25 de noviembre de 1910 con Josefina Barth. Sus mandatos al frente del consistorio pamplonés se caracterizaron por el laicismo y por su preocupación por las condiciones higiénicas y sanitarias de la ciudad, a la que dotó de diversos servicios. No menos importante fue su faceta como promotor y hombre de negocios, consiguiendo durante la Primera Guerra Mundial el suministro de uniformes al ejército francés, merced a lo cual consolidó el negocio familiar.

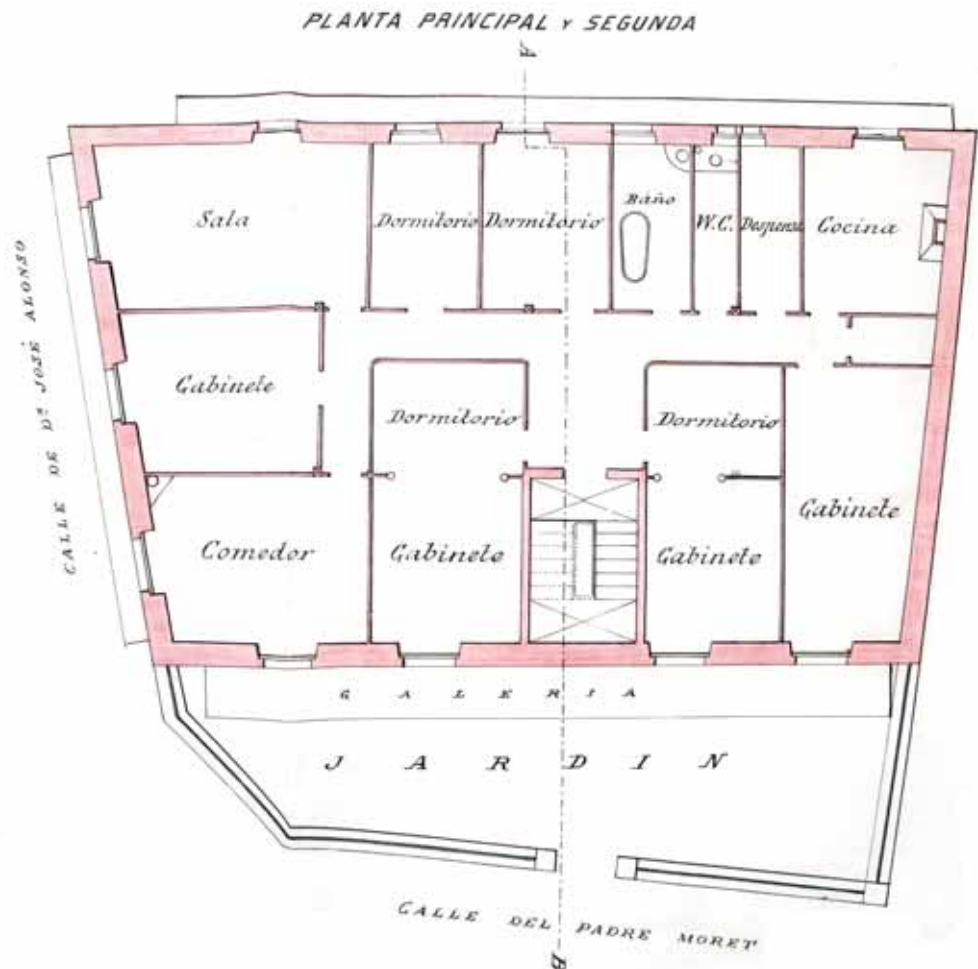
Los planos del palacete estaban firmados el 23 de agosto de 1899 por el arquitecto municipal Julián Arteaga, titulado en 1872 junto a Florencio Ansoleaga en la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid, y desplegaban un conjunto de plantas, fachadas y una sección con detalles de sumo interés. El edificio muestra en planta una disposición trapezoidal irregular, y desarrolla en alzados planta baja, plantas principal y segunda con idéntica distribución interior, y cubierta superior. Al exterior se organiza a partir de sendas fachadas a las calles José Alonso y Padre Moret, convirtiéndose esta última en su entrada principal, abierta a un jardín delimitado por una verja metálica sobre zócalo; a ellas se suma una fachada trasera que da a un patio posterior. Atendiendo al punto quinto de las *Condiciones de enajenación de los solares*, redactadas por el propio Arteaga y que atendían tanto a cuestiones de tipo administrativo como urbanístico y arquitectónico, todas ellas incorporan un zócalo de sillería hasta la altura de un metro.

*FACHADA A LA CALLE DE D<sup>N</sup> JOSÉ ALONSO*

Detalle de la fachada que daba a la calle José Alonso.

Analizando las fachadas que figuran en el proyecto de Julián Arteaga, la principal, orientada al jardín y a la calle Padre Moret, incorporaba en su nivel inferior una puerta de acceso con dos peldaños, y quedaba flanqueada por dos ventanas a cada lado, todas ellas de arco rebajado y con un recuadramiento superior, elementos comunes a la puerta. La planta principal desarrollaba una original solución en forma de galería acristalada característica de la arquitectura del momento, abierta por arcos de medio punto que recorría prácticamente toda su longitud. Por último, en la planta segunda, que adopta disposición de mansarda de influencia francesa, la galería era sustituida por un balcón corrido al que se abrían cinco huecos en eje con los de la planta baja, también de arco rebajado pero con una mayor carga ornamental en forma de molduras de enmarque y remates curvos.

La fachada orientada a la calle José Alonso sigue el mismo esquema que la anterior en cuanto a la distribución en tres alturas, la primera con una puerta de acceso enmarcada por dos ventanas, y las dos restantes con sendos balcones corridos en los que se practican tres huecos, los de la planta principal más sencillos, y los del nivel abuhardillado con la carga decorativa de la fachada principal. Por último, la fachada que da al patio posterior resulta más sobria en sus dos primeros niveles con ventanas y balcones de arco rebajado, y tan solo el superior correspondiente a la mansarda mantiene sintonía con las anteriores.



Detalle de la distribución interior de las plantas principal y segunda.

El edificio adquiere pleno sentido cuando analizamos su sección y su distribución interior. Comprobamos, el primer lugar, que el chalet de Joaquín Viñas Larrondo desempeña una doble función, pues además de acoger sendas viviendas en las plantas principal y segunda, la planta baja está dedicada a almacén, lo cual justifica el doble acceso por las fachadas de Padre Moret y José Alonso. De esta manera, la puerta de Padre Moret desemboca en un pequeño vestíbulo del que parte una escalera que a través de cinco tramos en zig-zag de seis escalones conduce a los niveles superiores; en ningún momento esta escalera comunica con la planta baja, y por lo tanto respeta la finalidad residencial de edificio. Por el contrario, la puerta de José Alonso se convierte en el acceso directo al almacén al que esta destinada toda la planta baja y cuya presencia obedece a la faceta textil de su propietario, dado que servía para almacenar género. Se trata de una amplia superficie con una altura de 4,20 metros, cuya cubierta sostienen cinco finas columnas de hierro.



Solar donde se levantó Nemesia Enea. Febrero de 2013.

Sobre la planta baja dedicada a almacén, se levantan las plantas principal y segunda, con idéntica distribución en ambos casos, lo cual nos lleva a concluir que se trataba de dos pisos independientes, para uso de dos familias, si bien la altura varía: 3,30 metros en la planta principal, y 2,30 metros en la planta segunda. En su organización interior comprobamos cómo las habitaciones más espaciales, como son los gabinetes con sus dormitorios, quedan orientadas hacia la fachada de Padre Moret, al igual que el comedor, dispuesto en ángulo con José Alonso y con mayor entrada de luz merced a la apertura de un vano en cada fachada. Siguen al comedor un gabinete y una sala, también espaciosa e iluminada, y ya en la fachada posterior se disponen la cocina y despensa, el baño y el aseo, y otros dos dormitorios de menor tamaño.

Hasta aquí el análisis de los planos de Julián Arteaga. La fotografía de Aquilino García Deán muestra ligeras variaciones en la ejecución final, como la mayor amplitud de los vanos de la planta baja en la fachada principal, la diferente disposición de la galería acristalada, o el diferente diseño del remate de los vanos de la planta abuhardillada, que adquiere forma apuntada en vez de curva. A su vez, comprobamos que la fachada lateral interior, que en los diseños del arquitecto no estaba desarrollada, asume aquí el mismo planteamiento formal que las demás. La fotografía nos permite comprobar también la verja de hierro con su zócalo de piedra y su puerta entre pilares, y la

decorativa crestería superior de plomo que corona la cubierta, elemento de influencia francesa que reafirma el carácter burgués del edificio y que, además de su función ornamental, actúa de transición entre el volumen arquitectónico y el espacio exterior que lo circunda.

Al igual que ocurriera con tantos otros edificios del Ensanche pamplonés, *Nemesia Enea* fue derribada en una fecha indeterminada de la segunda mitad del siglo XX, perdiéndose así un magnífico ejemplo del eclecticismo arquitectónico de finales del siglo XIX y comienzos del XX. El recuerdo quedaba tan solo, en una fotografía tomada en 2013, en la verja de hierro con su zócalo de piedra y la puerta enmarcada por pilares que daba acceso al jardín y fachada principal de Padre Moret.

### Bibliografía

AZANZA LÓPEZ, J. J., “Contribución gráfica de la revista *La Avalancha* a la arquitectura y urbanismo de su época (1895-1950)”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 6, 2011, pp. 9-58.

GARCÍA-SANZ MARCOTEGUI, A., *Las elecciones municipales de Pamplona en la Restauración (1891-1923)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 164-166.

ORBE SIVATTE, A., *Arquitectura y urbanismo en Pamplona a finales del siglo XIX y comienzos del XX*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985, pp. 94-95.

“Pamplona. Edificio Social de *La Actividad* y villa *Nemesia-eneas*, en el Ensanche de Pamplona, *La Avalancha*, nº 322, 8-VIII-1908, pp. 179-180.

Octubre 2015

Una obra de Francisco Sánchez Moreno en Lerín:  
el monumento de Semana Santa de 1918

D. Alejandro Aranda Ruiz



Monumento de Semana  
Santa (ca. 1960).

No cabe duda que el monumento de Semana Santa es una de las expresiones más representativas del llamado arte efímero. Del latín *monumentum*, el monumento era una suerte de altar provisional adornado con magnificencia y esplendor donde se reservaba el Santísimo Sacramento el día de Jueves Santo. Los fines de la reserva no era otros que el de posibilitar la comunión el Viernes Santo, en el que no había consagración, y el de exaltar la presencia real de Cristo en la Eucaristía, cuya institución se conmemora el Jueves Santo. El arte y los artistas, especialmente desde el Barroco, contribuyeron al diseño y construcción de estos altares dando lugar a diversas tipologías: monumentos de perspectiva, construcciones turriformes, piramidales. El caso de Navarra no constituyó ninguna excepción a este respecto. Durante el siglo XVIII y hasta bien entrado el XIX los monumentos en perspectiva fueron especialmente populares en estas tierras. Estas construcciones contaban con una sucesión de arcos decrecientes que generaban en los ojos del espectador una sensación de profundidad. A esta tipología se adscribieron las trazas de José de Lesaca para el monumento de la parroquia de Lerín (1732) y los monumentos de la catedral de Pamplona (1743), Los Arcos (1763), Lodosa (1770), San Saturnino de Pamplona (1778), Miranda de Arga (1768) y Peralta (1781).

Contra todo lo que puede parecer, el ejemplo que aquí se trata no pertenece a los siglos del Barroco sino a una fecha tan tardía como 1918. Al igual que con otras obras de este mismo género, este monumento fue víctima del fuego a mediados del siglo XX. El deterioro, los cambios de moda y las consecuencias y malinterpretaciones de la reforma litúrgica del Vaticano II provocaron la desaparición de casi todos los antiguos monumentos. Una fotografía y una escueta referencia en el libro de la junta de fábrica de la parroquia han permitido su documentación. La fotografía ya había sido publicada en alguna ocasión, pero se desconocían la cronología exacta y el autor del monumento. El libro de fábrica revela que en 1918, siendo párroco don Pablo Ciriza, se entregaron 4.000 pesetas “a D. Francisco Sánchez por un monumento para semana santa”. Asimismo, 40 pesetas se destinaron a “D. Julián Sánchez por traerlo de Pamplona”, amén de otras 201,50 para un carpintero por los materiales para el armazón y su instalación en el presbiterio.

De este modo, el libro de fábrica indica que el monumento se hizo en la capital navarra por un pintor llamado Francisco Sánchez. Este artista no pudo ser otro que Francisco Sánchez Moreno afamado pintor de comienzos del siglo XX nacido en Lerín y afincado en Pamplona. Muy poco se conoce de la trayectoria profesional y personal de Francisco Sánchez. En lo que se refiere a su formación, es sabido que estudió con los escolapios de Alcañiz y que en 1891 comenzó sus estudios artísticos en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona destacando rápidamente por sus buenas dotes. Allí recibió una formación clásica y académica donde el dibujo y la copia de modelos constituían la base fundamental del aprendizaje. Durante su fase de formación realizaría la colección de dibujos conservados en el Museo de Navarra y fechados entre 1891 y 1893 en los que el autor lerinés reprodujo motivos decorativos y paisajes con resonancias románticas. Según Martín





Francisco Sánchez  
Moreno (ca. 1910).

Cruz, Sánchez Moreno dejó constancia en la escasa obra conservada del “buen dominio del dibujo, de la amplitud de arco que abarcan sus trabajos, desde el retrato, el paisaje o el bodegón a la pintura mural”. Los dibujos del Museo de Navarra y las características del monumento lerinés corroboran estas afirmaciones. Las descripciones de las pinturas que el artista realizó en 1915 para el cuartel de las fuerzas militares destinadas en Estella también aportan algo de luz sobre su estilo y características. *Diario de Navarra* afirmaba que Sánchez Moreno “si no estuviera ya bien acreditado por su gusto artístico, bastaría para ello el ver los magníficos tapices por él pintados representando escenas de la época de Flandes, así como los demás trabajos de pintura, todos ellos de irreprochable gusto y esmerada ejecución. Felicitamos, pues, al señor Sánchez, deseándole muchos trabajos, donde pueda lucir sus aficiones artísticas” (*Diario de Navarra*, 15-IX-1915). Estos tapices pintados estaban situados en el salón de banderas del cuartel y en ellos se copiaban escenas que hacían alusión a los tercios de Flandes (*Diario de Navarra*, 13-IX-1915). En definitiva, una pintura de gusto clásico y académico, bien ejecutada y muy apegada a los modelos de la tradición, modelos de los que el pintor bebió durante su formación.

En lo que a su vida personal y profesional se refiere, Francisco Sánchez estuvo casado con la tafallesa Margarita Cayuela Esparza con la que fue padre de tres hijos, uno de los cuales, Emilio Sánchez Cayuela “Gutxi”, siguió el oficio de su padre como pintor. Tras haber regentado con su socio Francisco Ibáñez una tienda de papeles pintados, pintura y decoración en la calle Zapatería, en 1915 Sánchez Moreno abrió en el número 12 de la calle Eslava su propia tienda bajo el nombre de “Casa F. Sánchez” deseándole la prensa local “muchas prosperidades en su nuevo establecimiento” (*Diario de Navarra* 11-VI-1915). Fue precisamente en ese local en donde tuvo su sede la “Navarra Artística”, tertulia que reunía a lo más granado de la sociedad, el arte, la cultura y la intelectualidad pamplonesa de aquellos años con personajes como el arquitecto Víctor Eusa, los artistas Inocencio García Asarta, Enrique Zubiri, Milán Mendía, Javier Ciga o Jesús Basiano. Asimismo, según recordaba su hijo Emilio Sánchez Cayuela, en esa tienda “había de todo, colores para pintores, lienzos, láminas, colecciones de postales artísticas, molduras, papeles pintados... siendo los proveedores extranjeros pues en esa época, salvo algo en Barcelona, poco había nacional”. Sin duda, muchas de estas láminas y postales sirvieron de modelo para los trabajos del artista lerinés.

Así pues, en lo que al monumento de Lerín atañe, este, al igual que sus predecesores barrocos, consistía en un gran telón pintado sostenido por un armazón de madera que año tras año se levantaba en el presbiterio de la parroquia. La máquina contaba con una abertura central desde la que se podía ver el altar mayor con el sagrario. Las telas y el armazón reproducían un gran templete de gusto borrominesco compuesto por un cuerpo central sostenido por cuatro columnas de capitel corintio sobre las que corría un potente entablamento. A ambos lados del cuerpo central se adosaban sendos templetos con cupulilla y columnas de corintias. El conjunto del monumento quedaba rematado por una cúpula-

la de media naranja. La iconografía representada en la máquina estaba destinada a enfatizar y exaltar el misterio de la Eucaristía. Sobre el dintel de la puerta de acceso al sagrario se podía leer en latín *Cum dilexisset suos in finem dilexit eos*, es decir, como hubiese amado a los suyos los amó hasta el fin. Esta sentencia, tomada del fragmento del evangelio de San Juan que se leía en la misa del Jueves Santo, enfatizaba el carácter sacrificial de la Eucaristía. Sobre esta inscripción se situaba una reproducción de la conocida representación de la Última Cena que Leonardo da Vinci realizó entre 1495 y 1498 para el refectorio de Santa María delle Gracie de Milán. Asimismo, en el arranque de la cúpula se disponía un rompimiento de gloria con un ángel portando un cáliz en alusión al episodio vivido por Cristo en el Huerto de los Olivos tras la Última Cena. A ambos lados de la cúpula se identificaban las imágenes de Aaron como sumo sacerdote y Moisés con las tablas de la Ley. Los dos, prefigurados de la Eucaristía y exponentes del antiguo culto y la antigua ley superados por Cristo, sacerdote del nuevo culto y la nueva ley. Los motivos angélicos, tan vinculados al culto eucarístico, también encontraban su lugar en este monumento con representaciones de ángeles en el extremo de la galería de columnas de cada uno de los templete laterales y en el remate de la cúpula.

Desde el punto de vista compositivo, la obra es un compendio de la tradición artística occidental con influencias que van desde el Renacimiento italiano (Última Cena) al Barroco romano (cúpula, órdenes arquitectónicos). Este monumento es una constatación de la formación académica y tradicional de su autor. Asimismo, su configuración remite directamente a los monumentos barrocos de perspectiva formados por telas de arquitecturas pintadas y confirma una vez más la supervivencia de formas y gustos propios del Antiguo Régimen en pleno siglo XX. El mantenimiento de la liturgia tridentina hasta los años 60 y el conservadurismo en las formas de religiosidad y gustos artísticos de la Navarra del momento explican un encargo semejante.

**Fuentes:**

Archivo Parroquial de Lerín, *Libro de cuentas de la Junta de Fábrica de la villa de Lerín*, cuentas del año de 1918.

**Bibliografía:**

ALEGRÍA GOÑI, C., "Pintores Contemporáneos I", *El Arte en Navarra 2. Renacimiento, Barroco y del Neoclasicismo al arte actual*, Pamplona, Diario de Navarra, 1994, pp. 378-392.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., "Los monumentos o «perspectivas» en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa", *Príncipe de Viana*, nº 190, 1990, pp. 517-532.

MARTÍN CRUZ, S., *Emilio Sánchez Cayuela "Gutxi"*, Pamplona, Caja Navarra, 2001.

REDÍN ARMAÑANZAS, A. E. y MARTÍN CRUZ, S., *Francisco Sánchez Moreno. Dibujos*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.

NOVIEMBRE 2015

Un terno «angelique»  
en la parroquia de San Pedro de Pitillas

Dña. Alicia Andueza Pérez



Dalmática  
con la *Epifanía*.



Detalle de la casulla con los nombres de los autores y la fecha.

En la parroquia navarra de San Pedro de Pitillas se conserva un terno de especial interés, tanto por su peculiaridad y riqueza como por su procedencia. Este conjunto, formado por una casulla, dos dalmáticas, capa pluvial y distintas piezas accesorias, lo podemos identificar como uno de los ornamentos denominados «angélique» - debido a su iconografía-, que se realizaron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en la ciudad francesa de Lyon.

En 1888-1889, el artífice Joseph-Alphonse Henry (1863-1913), cuyo taller estaba especializado en la confección de ornamentos sagrados, encargó el diseño de una casulla al pintor Gaspard Poncet (1820-1892), un artista al que se documenta realizando numerosos diseños para vidrieras, mosaicos o piezas de orfebrería. El primer ejemplar de esta casulla fue realizado en 1891 para el entonces arzobispo de Lyon, el cardenal Foulon, pero en 1894 J.A. Henry presentó un ejemplar, en este caso no tejido sino bordado, en la Exposición Universal, Internacional y Colonial de Lyon. Dado el éxito que logró la casulla «angélique» se solicitó al artífice que completara el terno con las piezas restantes. Éstas también fueron confeccionadas según el diseño de Gaspard Poncet, pero no fue hasta 1897 cuando se realizaron las dos dalmáticas y sus accesorios. Un año después se terminó el modelo de la capa y el artífice la presentó en la Exposición Universal de París de 1900, donde fue condecorada con un Gran Premio.



Casulla con la *Virgen* y el *Niño* en el anverso.

Este ornamento gozó de un gran éxito y fue comercializado por el taller de J.A. Henry y posteriormente por sus sucesores, J. Truchot et Grassis y J. Truchot et Cie, hasta el Concilio Vaticano II. Se hicieron algunas piezas bordadas pero la mayoría están tejidas, como es el caso del terno que aquí nos ocupa. Se conocen varios ejemplares de este conjunto en diversos templos franceses, como la catedral de Saint-Jean-Baptiste de Lyon o la iglesia del Sacré-Coeur de Amiens. También se atesoran algunas de estas prendas en el Musée de Tissus de Lyon, donde se custodian además los dibujos preparatorios realizados por Gaspar Poncet para las dalmáticas y para la casulla, tanto en su forma francesa como española.

Como nos informa el catálogo de obras del Musée de Tissus de Lyon, las distintas prendas de este conjunto fueron confeccionadas en un telar tipo Verdol y están formadas por un lampás de fondo de raso entretejido en seda carmesí e hilos de oro. El lampás o lampazo es un tejido de seda labrado muy elaborado en el que se trabaja con dos juegos

de urdimbres y tramas y, que como se percibe en este conjunto, destaca por los efectos de brillo y volumen que se logran en los motivos decorativos.

Las distintas prendas portan un programa iconográfico muy meditado y significativo, a modo de cántico tejido en seda y oro a la gloria del hijo de Dios como Maestro y Salvador. Las distintas escenas que se narran van acompañadas por una filacteria sostenida por angelotes donde se recogen inscripciones relativas a los pasajes que se representan. En cuanto a la casulla, ésta presenta en su parte delantera una imagen de la Virgen con el niño alrededor de la cual se disponen numerosos ángeles que tocan instrumentos y cantan



Dalmática con la escena de Jesús entre los doctores.

alabanzas, mientras que en la hoja dorsal, los apóstoles y la Virgen observan la Ascensión del Señor a los cielos donde es recogido por Dios Padre y el Espíritu Santo. En la zona inferior, encontramos la leyenda que alude al diseñador y al artífice de la prenda: “*GASPARD PONCET, MDCCCLXXXIX, J.A. HENRY*”.

En lo que respecta a las dalmáticas, en una de ellas se recoge en los faldones, la escena de la Natividad junto con la Adoración de los Pastores y la de los Reyes Magos, y el pasaje de Jesús entre los Doctores. Las bocamangas, por su parte, aparecen decoradas con motivos y leyendas relativas a la Eucaristía. En la otra dalmática, se representan en los fal-



dones la escena de la Entrega de las llaves a San Pedro y la Entrada de Jesús en Jerusalén, con la arquitectura de la ciudad eterna como fondo. Al igual que en la otra prenda, las bocamangas también portan motivos eucarísticos.

La capa pluvial es la pieza más rica y compleja en su diseño de todo el conjunto. En la cenefa que la rodea se encuentran distintos atributos marianos recogidos de las letanías lauretanas, mientras el capillo alberga la Coronación de María por Dios Hijo, Dios Padre y el Espíritu Santo. Encima del capillo y en la zona de la cenefa que comprende la collarada, una leyenda pone punto final al programa iconográfico: *Unus est Deus* en referencia a la Santísima Trinidad. Todo el vuelo de la capa aparece asimismo lleno de figuras de santos con su atributo y su nombre en el nimbo, que se disponen en torno a las Santas Mujeres, al colegio apostólico y a la leyenda: *Vivent in aeternum*. Debajo del capillo, una inscripción alude al premio extraordinario que esta prenda recibió en la Exposición Universal de París de 1900.

Las distintas prendas destacan por la complejidad de las com-

posiciones y los numerosos personajes que se disponen en una especie de *horror vacui*. Los galones, que tradicionalmente enmarcan en las zonas más señaladas los distintos pasajes, no interrumpen las narraciones, sino que se superponen al tejido a modo de retorchas. Las figuras, realizadas con gran naturalismo, adoptan diversas posiciones y actitudes, todo ello de acuerdo al estilo historicista propio de la época que miraba a los estilos pasados como fuente de evocación e influencia.

Capa pluvial con la Coronación de la Virgen en el capillo.





Tal y como nos informa una inscripción cosida en el interior de una de las dalmáticas, este conjunto llegó a la parroquia de Pitillas en 1907. Fue un regalo que realizó el obispo don José Cadena y Eleta, natural de esta localidad, con el fin de que sirviera en las primeras misas de los jóvenes naturales del pueblo que accedieran al orden sacerdotal. Este obispo, que llegó a ocupar la sede episcopal de Segovia, Vitoria y posteriormente el arzobispado de Burgos, destacó por llevar a cabo un importante papel como mecenas de las artes. Promovió obras allí donde estuvo y benefició especialmente a su localidad natal, donde amparó por ejemplo, la construcción del Colegio de San José cuyo funcionamiento encomendó a las Hijas de Jesús. El conjunto litúrgico que aquí se analiza es prueba del gusto por las artes del obispo Cadena y Eleta ya que, a pesar de tratarse de un ornamento de serie confeccionado en un telar, destaca por su singularidad, por su riqueza y por su cuidado programa iconográfico.

Capa pluvial.  
Detalle bajo el capillo.



DICIEMBRE 2015

### La escultura de San Francisco Javier para La Milagrosa, obra destacada en la producción de José López Furió

D. Jorge Aliende Rodríguez

José López Furió (Benimaclet, Valencia, 1930-Pamplona, 1999) fue quizá el imaginero más relevante de la Navarra del siglo XX al firmar desde Pamplona cientos de esculturas repartidas por todo el orbe, la mayoría en la Comunidad Foral.

Hijo del imaginero José López Catalá (Benimaclet, 1903-1958), se formó en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia mientras trabajaba en el taller familiar. Una vez finalizada su formación académica, llegó en 1957 a Navarra tras aprobar las oposiciones de profesor de Dibujo en el Instituto Laboral de Alsasua.

Durante su estancia en La Barranca recibió su primer encargo como escultor independiente: las nuevas imágenes de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Alsasua. Aquellas tallas que hoy visten el muro perimetral de las naves le sirvieron como tarjeta de presentación ante quien se convirtió en su principal cliente: la Iglesia.

En 1964 se trasladó a Pamplona para impartir clase en el colegio El Redín, pues la actividad docente estuvo presente ininterrumpidamente durante toda su carrera. *A posteriori* sería también docente del desaparecido colegio San Miguel de Aralar.

Dedicado de pleno a la imaginería sacra, su particular estilo como artista neofigurativo se resume en una unión entre modernidad y vanguardia cuyo resultado es una obra que él mismo definió como “moderna, pero de líneas clásicas. Simplificada y estilizada”. La estilización de sus figuras se sintetiza en el alargamiento del canon y la finura de los cuerpos y rostros, amén de las posturas longitudinales escogidas. La simplificación se da en la ausencia de atributos superfluos y de pliegues, gestos y demás elementos barroquizantes.

La iconografía de su producción se halla presidida por imágenes de la Virgen, pero no son pocos los crucificados y distintos conjuntos realizados para decenas de iglesias. A su gubia se debe también un buen número de esculturas de san Francisco Javier en Navarra (como las del Seminario, Cristo Rey de Pamplona o La Asunción de Alsasua), siendo uno de los más destacados el que ocupa este estudio.

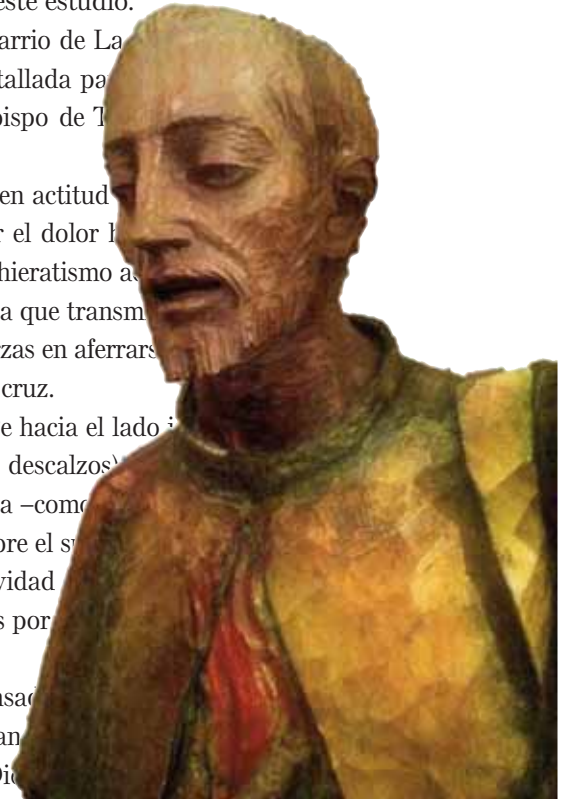
En el lado derecho de la parroquia de San Fermín del barrio de La Barranca de Pamplona se sitúa una escultura en madera del santo jesuita, tallada para el interior del templo, que tuvo lugar el 20 de marzo de 1969 por el obispo de Tudela, Juan Riesco.

El patrón de Navarra eleva la cruz con el brazo derecho en actitud de oración y lleva la izquierda al pecho en llamas, como queriendo sostener el dolor que le causa la divina abrasión. El rostro de san Francisco, alejado del hieratismo aséptico en la imaginería del escultor, es el de un hombre de edad madura que transmite un dolor soportado heroicamente por quien parece emplear sus fuerzas en aferrarse a la cruz. La imagen, de 160 cm, alcanza los 2 metros en el extremo de la cruz.

Su mirada, donde la decisión vence al cansancio, se dirige hacia el lado izquierdo. El pie diestro se retrasa bastante respecto al derecho (ambos descalzos) y se inclina ligeramente. Buscando dotar de inestabilidad a la escena –como si el autor saca el pie del santo del pedestal granítico que lo eleva sobre el suelo–, el escultor logra una expresividad que encuentra su explicación en algunas de las sensaciones descritas por el santo.

El binomio cansancio-esperanza que genera esta expresividad encuentra su explicación en algunas de las sensaciones descritas por el santo cuando habla a sus compañeros jesuitas en Europa:

“...muchas veces me acaece tener los brazos cansados y no poder hablar de tantas veces decir el Credo y los Mandamientos. Pero la lengua de ellos (...) son tantas las consolaciones que Dios me da...”



comunica a los que andan entre estos gentiles convirtiéndolos a la fe de Cristo, que si hay contentamiento en esta vida, este se puede decir”.

Lo más novedoso de la escultura que nos ocupa es la bella policromía cobriza que cubre la sotana de san Francisco (realizada por Agustín Guillén, socio de López Furió en decenas de encargos), creando sombras verdosas en los pliegue más marcados. A diferencia de la mayoría de las esculturas del valenciano, que apenas recibieron una capa de pintura muy aguada que cedía protagonismo al alma arbórea sobre la que posaba el pincel, la pintura de esta pieza contribuye a resaltar las marcas de la gubia sobre la madera, sello inconfundible de las obras del artista valenciano.

Las imágenes de la Inmaculada y el titular de la parroquia, san Fermín, situadas en torno al altar del templo se deben también a la mano de López Furió, como se debía también el Crucificado de hierro que originalmente se colocó junto a la puerta de la parroquia y que hoy recibe culto en una ermita cisterciense del monasterio de Santa María la Real de la Oliva.

Las tres imágenes del escultor en el templo dan una idea de la calidad técnica y personalidad artística alcanzada por el imaginero que realizó para Pamplona conjuntos como los de la Asunción de San Juan, la Piedad de Cristo Rey o el Sagrado Corazón del Seminario de Pamplona. López Furió fue un artista prolífico y discreto que hoy, apenas transcurridos 15 años de su muerte, comienza a recibir la atención que merece desde el mundo académico.

## Bibliografía

ALIENDE RODRÍGUEZ, J., *La escultura religiosa de José López Furió (1930-1999) en la ciudad de Pamplona*, Trabajo Fin de Grado, Universidad de Navarra, 2014.

ALIENDE RODRÍGUEZ, J., “La escultura de José López Furió fuera de Navarra”, *Príncipe de Viana*, 262, 2015, pp. 929-940.

DOMINGO, J. M., “Francisco Javier, siempre más allá”, *“Santos y santas”*. Centre de Pastoral litúrgica, Barcelona, 2006.