

Actividades

CICLOS Y CONFERENCIAS

Seminario: Algunas pinturas religiosas de Diego Velázquez

D. Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos

Miércoles, 23 de enero de 2008



Diego Velázquez,
"Cristo Crucificado"
(Museo del Prado)



Velázquez, a tenor de las últimas investigaciones documentales sobre su vida, fue un pintor que, por sus orígenes familiares y circunstancias personales, sintió con sinceridad y profundidad los asuntos religiosos que le fueron confiados. Por consiguiente no deja de ser un apriorismo la idea de Ortega y Gasset de que el artista se sintió incómodo realizando pintura religiosa. Una de estas pinturas, la de "Cristo flagelado y el alma cristiana", ejecutada con hondura e íntimo sentimiento en la personificación del alma en la figura de un niño que contempla con enorme compasión la escena, certifica que su autor comulgaba con el tema que estaba pintando. El cuadro "Cristo Crucificado", en el Museo del Prado, es quizás la mejor expresión de toda la pintura religiosa española, entre otras razones porque Velázquez, por ser de ascendencia portuguesa por parte de padre, se sintió de alguna manera implicado en la ocasión que debió dar origen al encargo del cuadro. Unos judíos portugueses habían azotado ferozmente en Madrid en 1631 una imagen esculpida de Cristo Crucificado, lo que motivó que, como reparación a tan terrible sacrilegio, don Jerónimo de Villanueva, secretario de estado de Felipe IV, le confiase una pintura de ese tema para su fundación de las Benedictinas de San Plácido en Madrid. Finalmente la "Coronación de Nuestra Señora", en la que el pintor compaginó perfectamente el sentido religioso con el empaque de la etiqueta cortesana, fue encargada por el cardenal Borja para completar el ciclo de la vida de la Virgen, que mucho antes, cuando vivía en Roma, había encomendado a Alessandro Turchi y había enviado como regalo a la reina Isabel de Borbón, ciclo que pendía de las paredes de su capilla en el Alcázar de Madrid, y al que únicamente faltaba la representación de este último misterio mariano para completarla.

Diego Velázquez,
"Coronación de la
Virgen" (Museo del
Prado)



CICLOS Y CONFERENCIAS

Ciclo de conferencias:
"Artes decorativas y técnicas artísticas"

Lugar: Aula 30 Edificio Central. Universidad de Navarra



CICLO DE CONFERENCIAS

ARTES DECORATIVAS Y TÉCNICAS ARTÍSTICAS

ARTES DECORATIVAS
Miércoles, 6 de febrero de 2008
17:00 h *Las Artes Decorativas y su función en el patrimonio artístico*
18:00 h *Las Artes Decorativas en Navarra*
Ambas sesiones a cargo de la Dra. Carmen Heredia Moreno. Catedrática de Hª del Arte Universidad de Alcalá de Henares

PLATERÍA
Miércoles, 13 de febrero de 2008
17:00 h *Platería: teoría y técnicas artísticas*. Dr. Ignacio Miguélez Valcarlos. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
18:00 h. *Grandes obras de la platería navarra*. Dra. Asunción Orbe y Sivatte

ESMALTES
Miércoles, 20 de febrero de 2008
17:00 h *Esmaltes: teoría y técnicas artísticas*
18:00 h *Los esmaltes en Navarra*
Ambas sesiones a cargo de la Dra. Mª Luisa Martín Ansóñ. Universidad Autónoma de Madrid

BORDADOS
Miércoles, 27 de febrero de 2008
17:00 h *Introducción al arte del bordado y sus técnicas*. Dra. Ana Mª Ágreda Pino Universidad de Zaragoza
18:00 h. *El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra*. Dra. Alicia Andueza Pérez

EL MUEBLE
Miércoles, 5 de marzo de 2008
17:00 h. *El mueble: objeto de lujo o artefacto útil*
18:00 h. *El mueble español: tipologías propias y asimilaciones externas*
Ambas sesiones a cargo de la Dra. Mª Paz Aguiló. Instituto de Historia. CSIC

LA VIDRIERA
Miércoles, 12 de marzo de 2008
17:00 h *Las técnicas artísticas de la vidriera: un arte del fuego*
18:00 h. *La vidriera del Renacimiento y la catedral de Pamplona*
Ambas sesiones a cargo del Dr. Víctor Nieto Alcaide. Catedrático de la UNED de Madrid

LUGAR: Aula 35. Edificio Central. Universidad de Navarra



ORGANIZA:



PATROCINA:



COLABORAN:




CICLOS Y CONFERENCIAS

Miércoles, 6 de febrero de 2008

Las artes decorativas y su función en el patrimonio artístico

Dra. Carmen Heredia Moreno

Catedrática de Hª del Arte. Universidad de Alcalá de Henares



A manera de introducción se hace un breve resumen del concepto y significado de las artes decorativas a partir de las definiciones de Santiago Alcolea y Antonio Bonet, y una valoración sobre las mismas apoyada en testimonios documentales de los propios artífices a partir de la Edad Media.

A continuación se efectúa una síntesis historiográfica del panorama español dividiéndolo en tres etapas. La primera centralizada en Madrid y en historiadores relacionados con la Institución Libre de Enseñanza (1871...). La segunda, a partir de 1907 en conexión con Barcelona (Institut d'Estudis Catalans), Madrid (Junta de Ampliación de Estudios) y Sevilla (Laboratorio de Arte). En este periodo se resalta la labor de los profesores Francisco Murillo en Sevilla y Angulo en Sevilla y en Madrid como pioneros indiscutibles en numerosos ámbitos de las artes decorativas a través de su magisterio y de su actividad investigadora personal, así como la continuidad de su labor a través de Hernández Perera, discípulo de Angulo, que enlaza con el periodo siguiente. En la tercera etapa (1968...) se resalta la creación de las Especialidades y Licenciaturas de Historia del Arte con la incorporación de las artes decorativas como disciplina académica y el consiguiente desarrollo de los estudios e investigaciones.

Un extenso apartado se dedica a analizar los usos y funciones de las artes decorativas en el contexto religioso y civil de cada época y en el panorama del patrimonio artístico español, para llegar a concluir los intercambios entre piezas profanas y religiosas habidos a lo largo de la historia, tanto por el carácter simbólico de los metales preciosos cuanto por la persistencia de tipologías ambivalentes que permiten su adecuación a diferentes usos.

A la izquierda:
Juego de aguamanil. Catedral
Magistral, Alcalá de Henares.

A la derecha:
"Bodegón". Colección
Massaveu.



CICLOS Y CONFERENCIAS

Las artes decorativas en Navarra

Dra. Carmen Heredia Moreno

Catedrática de Hª del Arte
Universidad de Alcalá de Henares

En la Introducción se traza una breve panorámica de las circunstancias específicas de Navarra desde el punto de vista geográfico, político y religioso como generadoras de unas obras de artes decorativas medievales de eboraria, esmaltaría o platería, de producción nacional o extranjera que concentraron, en principio, de manera exclusiva, la atención de los estudiosos.

La historiografía se divide en tres etapas. En la primera (Fines del XIX-1950) se dan a conocer y se analizan las piezas y los tesoros más relevantes (Aralar, Roncesvalles, Pamplona, etc.). En el ámbito local, se hace hincapié en los estudios de investigadores relacionados con la Comisión de Monumentos de Navarra (Altadill, Aridita, Oria, Huici, Juaristi, Biurrun...) y en las primeras aportaciones de historiadores europeos (Marquet de Vasselot, Bertaux, Hildburg) y nacionales (Gudiol, Leguina, Gómez Moreno...), así como en el papel destacado que las artes decorativas de Navarra jugaron en la Exposición Hispanoamericana de Sevilla celebrada en 1929.

En la segunda etapa (1950-1975) se resalta la labor de síntesis llevada a cabo por Uranga Galdiano e Íñiguez Almech, así como las aportaciones de Navascués en el campo de los marfiles califales o el interés de especialistas extranjeros como Thuille o Gauthier por los esmaltes navarros.

En la tercera etapa (1975-2008), se pone de manifiesto el florecimiento de los estudios de artes decorativas en Navarra a partir de la actividad investigadora y de formación de investigadores desarrollada por la doctora García Gaínza desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra en colaboración con el Obispado de Pamplona y con la institución Príncipe de Viana. Se resalta la importancia del proyecto del Catálogo Monumental de Navarra como escuela de aprendizaje para la formación y el estudio de las artes decorativas y como fuente y punto de partida para la investigación. Además se hace un resumen de las principales aportaciones en diferentes ámbitos de las artes aplicadas de Navarra.

Por último, se presta atención a ciertas piezas, relevantes por su calidad o por su singularidad en el ámbito navarro (Relicario del Santo Sepulcro, Evangelionario de Roncesvalles, custodia de la catedral de Pamplona, Nautilo de Fitero), y a los reiterados estudios que han tratado y continúan intentando profundizar en su conocimiento. Se concluye señalando la evolución experimentada por la metodología.



Arriba:
"Arqueta de Leire"
(siglo XI), Museo de
Navarra.

Abajo:
"Nautilo de Fitero".



CICLOS Y CONFERENCIAS

Miércoles, 13 de febrero de 2008

Platería: teoría y técnicas artísticas

Dr. Ignacio Miguélez Valcarlos. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro



Uno de los mayores descubrimientos en la historia de la humanidad fue el de las técnicas de la metalurgia, la extracción y elaboración de los metales. Este dominio de los metales proporcionó al hombre no sólo objetos de uso cotidiano, sino también piezas de carácter suntuario y artístico, para las cuales se usaron sobre todo metales como el oro y la plata.

El trabajo de estos dos materiales se va a ir desarrollando según avancen las innovaciones técnicas. El descubrimiento de América supuso un punto de inflexión en las técnicas de extracción, ya que las ingentes cantidades de metal hicieron necesario la innovación en esta materia.

Igualmente se produjeron avances en las técnicas de labra que no se va a limitar ya al Forjado, consistente en el martilleado de la chapa de metal hasta conseguir la figura deseada. Con el descubrimiento del Torneado, se posibilitó la introducción de piezas con cuerpos cilíndricos. También se produjeron avances en la Fundición, que permitía hacer figuras de bulto redondo, que gracias a la técnica de la cera perdida no tenían que ser ya macizas.

El trabajo de la chapa de plata resultante presenta varias técnicas, por un lado el Repujado, consistente en golpear la chapa con un martillo, martilleado por el reverso de la lámina, modelando en negativo, obteniendo el motivo por el anverso, sin que se perdiese material, consiguiéndose un altorrelieve. Muy similar es el Cincelado, que se diferencia en que la chapa de metal se trabaja con un cincel, golpeándola

Bandeja repujada. Reverso y anverso. Siglo XVIII.



CICLOS Y CONFERENCIAS

desde el anverso, consiguiendo de esta forma un bajo relieve. El Grabado en el que mediante la incisión con un buril se obtiene un motivo decorativo, dibujo o inscripción, extrayendo en esta operación pequeños hilos de plata. Debido a la utilización del buril se denomina también burilado. En caso de que las incisiones sean discontinuas se denomina Puntillado o Picado de lustre. Presenta la variante del Troquelado consistente en la impresión repetidas veces mediante un troquel del mismo motivo decorativo sobre la chapa de plata. Finalmente la Filigrana que se trabaja soldando hilos de metal entre sí, bien para formar un motivo decorativo sobre un soporte, o bien formando en sí misma la pieza.

Dado el valor económico que tenía el material con que se realizaban estas piezas, desde un principio su utilización va a estar regida por una serie de leyes, las normas de marcaje, que establecían la impresión de una serie de marcas que atestiguaban que esas obras estaban labrada con plata de ley.

Dependiendo la localidad de ejecución de las piezas estas normas variaban, estableciéndose la estampación de diferentes marcas, relativas al lugar de labra de la obra, al autor de la misma, al contraste que se había encargado de atestiguar la utilización de plata de ley, y al pago del impuesto fiscal. Navarra y la Corona de Aragón establecieron un doble marcaje, el de localidad y el de autor, Castilla impuso el triple, localidad, autor y contraste, mientras que en los talleres americanos se establecieron cuatro marcas, las tres castellanas más la que señalaba el pago de impuesto fiscal. Junto a estas marcas podemos encontrar también la burilada, línea quebrada, normalmente en zigzag, realizada por el marcador para comprobar que la pieza está realizada en plata de ley.

Numerosas son las variantes y tipos de marcas existentes, pudiendo establecerse nueve grupos en el caso de las de localidad, aunque una misma marca puede adscribirse a un mismo grupo. Pueden ser Nominales, en la que aparecen denominaciones enteras de ciudades, sílabas o palabras abreviadas; arquitectónicas, formadas por acueductos, castillos, fuentes, puentes o torres; figuras humanas, completas o parciales; vegetales, con árboles, plantas y frutos; animales, en la que aparecen aves y mamíferos; emblemas y objetos litúrgicos; signos astronómicos; coronas y varios; o finalmente escudos de armas locales.

Más amplia es la variedad de las marcas de platero y contraste, ya que dependen del signo que hubiesen elegido los mismos como punzón personal, variando en su grafía y composición, utilizando distintos tipos de letra o de perfil, figurando el nombre o el apellido, enteros o abreviados, o una combinación de los mismos, en uno o varios renglones. Igualmente algunos maestros eligieron como marca personal un símbolo, caso habitual entre los plateros pamploneses del setecientos.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Grandes obras de la platería Navarra

Dra. Asunción de Orbe y Sivatte



La exposición estuvo articulada en dos partes. En la primera se trazó un esbozo sobre el desarrollo de la platería navarra y en la segunda se comentaron una serie de obras seleccionadas según un criterio cronológico y en atención a su tipología.

En su amplia historia podemos conocer la platería navarra a través en primer lugar de las obras conservadas y en segundo por la documentación. Fundamentalmente se tratan de piezas de carácter religioso con clara función litúrgica.

Aunque desde la baja Edad Media hay constancia de plateros en Estella, Sangüesa y Pamplona, será el centro de la capital quien terminará por imponerse. En el conjunto de la producción conservada en Navarra se puede distinguir entre la obra procedente de los talleres locales y la foránea que sobresale por su buena calidad.

Son escasas las piezas medievales que conservamos, aunque las más antiguas se remontan al Románico. El periodo más brillante de la platería navarra coincide con el Renacimiento, momento en el que se incrementa la producción, se eleva la calidad de los trabajos y coinciden un buen número de artífices hábiles y competentes.

La platería navarra se puede estudiar a través de distintos tipos de piezas. El evangelario, con ser poco habitual, Navarra guarda una versión románica y otra renacentista. Entre los trabajos más ricos y habituales destaca la cruz parroquial de la que en Navarra contamos con abundantes ejemplares desde el Gótico al Neoclasicismo. Un grupo especial lo constituyen las imágenes marianas y algún relicario caracterizado por representar la figura humana.

Importante capítulo es el referido a las piezas eucarísticas. Las numerosas obras conservadas reflejan tanto la diversidad tipológica como la evolución de los modelos.

Elementos como el frontal de altar, el incensario o la naveta hacen referencia a un culto cuidado y solemne que en época del Barroco se expresó de manera singular.



"Relicario del Santo Sepulcro" (siglo XIII). Museo Diocesano de Pamplona.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Miércoles, 20 de febrero de 2008

Esmaltes: teoría y técnicas

Dra. María Luisa Martín Ansón

Universidad Autónoma de Madrid



A lo largo de la historia del arte las técnicas de esmaltería sobre metal han gozado de desigual estima según los momentos. Íntimamente ligadas al desarrollo de la orfebrería, a veces aparecen supeditadas a ella y otras adquieren la categoría de arte independiente. Se aplican sobre diversos metales siendo los más importantes el oro, la plata y el cobre, este último habitualmente sobredorado.

El esmalte es un vidrio reducido a polvo y coloreado por óxidos metálicos: hierro (rojo); antimonio, plomo y plata (amarillo); cobalto (azul); cobre (verde), etc. Estos óxidos generalmente lo dejan transparente pero, a veces, lo vuelven opaco. Se aplica sobre soportes diferentes, especialmente láminas de metal revestidas de fundente (materia vítrea incolora) para facilitar la adherencia. El reverso de la placa se cubre con contraesmalte para evitar que la dilatación provoque la deformación. Su temperatura de fusión se sitúa entre 700° y 850°.

Las técnicas usadas para la incorporación del esmalte al metal son diversas. El procedimiento del alveolado o tabicado (cloisonné) es descrito minuciosamente, a fines del siglo XII, por el monje Teófilo, en su tratado *Schedula Diversarum Artium o De Diversis Artibus*. Se aplica básicamente sobre oro y plata.

El excavado o campeado (champlevé) es un sistema propio de Occidente cuyo uso se remonta a la Segunda Edad de Hierro. Filóstrato de Lemnos (corte del emperador Severo, comienzos del siglo III) nos da testimonio de cómo "los Bárbaros, habitantes del Océano extienden colores sobre el cobre ardiente, que una vez enfriados se convierten en un esmalte duro como la piedra". Su uso desaparece casi por completo en la Europa de las Invasiones y será el procedimiento habitual del mundo románico. El metal utilizado suele ser cobre que se sobredora para mantener el brillo del oro.

El esmalte sobre relieve (basse-taille) se aplica sobre plata u oro, sustituyendo el esmalte opaco por el traslúcido. El cambio se produce a fines del siglo XIII en Italia y cubre la época del gótico.

El esmalte de plique-à-jour, o técnica del fenestrado, supone una variante del alveolado que se utiliza sobre todo entre el siglo XIV y el XVI.

El esmalte sobre bulto redondo (Ronde Bosse) requiere la aplicación de los colores a la escultura. Se desarrolla especialmente a fines del siglo XIV y comienzos del siglo XV.

CICLOS Y CONFERENCIAS

La pintura en esmalte cobra auge a partir del siglo XV y hasta los siglos XVII-XVIII. Usada sobre cobre alcanza su mayor apogeo en Limoges hasta el punto de conocerse genéricamente como "Esmalte Limosín", creándose auténticas dinastías de esmaltadores. Variantes de esta técnica son la grisalla y el empleo de "paillons".

En la pintura sobre esmalte, que se generaliza a partir del siglo XVII, el principal instrumento es el pincel de forma que el esmaltador actúa como un pintor. Esta técnica se inicia tímidamente en Limoges pero se desarrolla con rapidez y gran éxito en Ginebra formándose una escuela de esmaltadores. La figura más importante será Jean Petitot (1607-1691). La segunda mitad del siglo XVIII y parte del siglo XIX será el momento de la miniatura sobre esmalte pero sin continuación en los años siguientes.

Sin embargo, desde mitad del siglo XIX hubo numerosos intentos de recuperar las distintas técnicas de la esmaltería, dentro de un contexto de revalorización del mundo medieval y renacentista que llevó a crear, entre otras, una sección de esmaltes en la manufactura de Sevres, bajo la dirección de Meyer-Heine. A partir de aquí asistimos a una nueva oleada de importantes artistas, destacando Claudio Popelin, así como al incremento del fraude en el mercado.

A la izquierda:
"Caballito de Altötting".
Esmalte en bulto redondo.
Principios del siglo XV.

A la derecha:
"Copa Real" (también llamada
"Copa de Santa Inés"). Esmalte
traslúcido sobre oro. Siglo XIV.



CICLOS Y CONFERENCIAS

Los esmaltes en Navarra

Dra. María Luisa Martín Ansón

Universidad Autónoma de Madrid

A comienzos del siglo XI el panorama político y geográfico de la España cristiana mostraba tres zonas, como eran los condados catalanes, el reino de Navarra con su expansión riojana y aragonesa y el reino de León con las tierras gallegas y castellanas, unificadas por Fernando I. En todos los territorios se encuentran testimonios de esmaltes excavados, como es el caso, en Navarra, de la Tapa de Evangelionario o tal vez parte de un relicario de la Reina Felicia (+1085), esposa de Sancho IV. A la presencia física de estas piezas hay que sumar la existencia de otras obras, de gran importancia, que conocemos a través de descripciones que dan información sobre los esmaltes que contenían. Así, por ejemplo, Yepes nos informa sobre el Frontal Nuestra Señora en Santa María la Real de Nájera y Ambrosio de Morales recoge la información sobre el Arca que contenía las reliquias de San Isidoro.

En la segunda mitad del siglo XII podemos situar dos de las obras más significativas de la esmaltería: el frontal o urna de Santo Domingo de Silos y el retablo de San Miguel de Aralar.

La presencia de esmaltes limosinos en Navarra es claramente constatable, como por ejemplo la Virgen de Artajona. Desgraciadamente las tumbas de Teobaldo I, encargada a Limoges por su hijo Teobaldo II, lo que, al parecer, era una costumbre de ellos, siendo de especial riqueza la de Teobaldo III, y, es de suponer que también la de Enrique I, no han llegado hasta nosotros, si bien algunos fragmentos pueden suponerse reaprovechados en el Arca de San Formerio (Bañares). Los contactos de Navarra con la monarquía francesa (Felipe el Hermoso casado con Juana de Navarra) han permitido conservar en la Catedral de Pamplona el relicario del Santo Sepulcro, obra excepcional de la orfebrería francesa. Del mismo modo, el relicario del Lignum Crucis, regalado por Manuel II Paleólogo a Carlos III el Noble, es buena muestra del gótico francés del siglo XIV.

Del taller de Montpellier procede el relicario, conocido como "Ajedrez de Carlomagno", correspondiente a la segunda mitad del siglo XIV, exponente de la técnica de esmalte traslúcido sobre plata.

Como obra de la esmaltería navarra, recogemos el Cáliz que Carlos III el Noble regaló a Santa María de Ujué con motivo de su peregrinación a pie con sus hijas y la reina Leonor al citado santuario. Se trata de una obra maestra de Ferrando de Sepúlveda, orfebre de origen castellano que trabajó en la corte del rey navarro.



Arriba:
"Frontal de esmaltes".
Siglo XII. Santuario de
San Miguel de Aralar
(Navarra)

Abajo:
"Cáliz de Carlos III, el
Noble". Museo de
Navarra.



CICLOS Y CONFERENCIAS

Miércoles, 27 de febrero de 2008

Introducción al arte del bordado y sus técnicas

Dra. Ana M^a Ágreda Pino

Universidad de Zaragoza



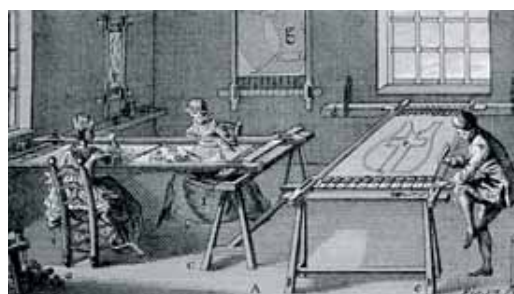
El bordado es el arte de aplicar, mediante el hilo y la aguja, una decoración a una pieza de tela que se denomina fondo. No hay que confundir el bordado con los tejidos labrados, es decir, decorados en el telar. El bordado es una ornamentación adicional que se ejecuta después de la terminación del proceso de tejido y con frecuencia se bordaba sobre telas labradas de gran riqueza. Tampoco hay que confundir el bordado con el tapiz, que también se realiza en un telar y en el que el hilo de la trama cubre por completo el de urdimbre. El bordado, es una labor manual, que se ejecuta con hilo y aguja y que no cubre el fondo en su totalidad, por lo que éste se convierte en un elemento activo de la composición.

A la hora de estudiar el arte del bordado, los especialistas diferencian dos vertientes: una **popular**, realizada por un "artista" anónimo, con frecuencia sin mediar un diseño previo, que trazaba directamente los motivos sobre la tela, siguiendo las técnicas y modelos que la tradición transmitía sin apenas cambios, y otra **culta**, también llamada **erudita**, que se distingue por la aplicación de las labores en tejidos de calidad, generalmente de seda. Este bordado se caracteriza también por el uso de hilos de materiales nobles, así como por el empleo de una técnica compleja. El resultado sería una obra muy elaborada que se puede relacionar con la evolución de los distintos campos artísticos de cada época y que es capaz de imitar, incluso, los efectos de volumen, profundidad y claroscuro de la pintura. Este tipo de bordado era realizado por bordadores profesionales, que llevaban a cabo sus labores en talleres organizados.

El bordado se usó con mucha frecuencia para ornamentar y enriquecer, tanto los vestidos y accesorios personales, como los muebles y tejidos o los ornamentos sacros utilizados en los oficios litúrgicos.

A la izquierda:
"Tapiz de la Anunciación".
Mantua. 1516 - 1519.

A la derecha:
"Bastidores en un taller de
bordado". *L'art du Brodeur*.
Charles Germain de Saint
Aubin. 1780.



CICLOS Y CONFERENCIAS

A la hora de bordar una pieza, el bordador necesita un material básico, el hilo. Los hilos utilizados por los bordadores fueron de lana (en la Edad Media), pero sobre todo, de seda y oro (a partir de la Edad Moderna). Para realizar las labores decorativas el artista usaba el bastidor. Con el bastidor se tensaban los tejidos sobre los que después se bordaba con distintos tipos de hilos y agujas. En el acto de bordar, la mano derecha del bordador se colocaba en la parte superior del lienzo o tejido para recibir la aguja y la izquierda debajo del bastidor para recogerla, una vez que ésta hubiera atravesado la tela en la ejecución de una puntada. Los motivos se diseñaban y dibujaban previamente. En la documentación se habla de trazas, muestras, diseños o patrones. A veces ese diseño lo daba el propio bordador, pero en otras ocasiones se recurría a artistas de otros campos para realizar esta tarea.

Existen distintos tipos de bordado, los más importantes son: el bordado sobrepuesto, en el que las labores de bordado no se ejecutaban directamente sobre la rica tela de seda que constituía el campo de las prendas, sino que los motivos se bordaban sobre otros tejidos menos costosos, que luego se cosían al tejido de seda; el bordado de aplicación, en el que las decoraciones, dibujadas sobre el papel, se colocaban sobre un tejido de calidad, se recortaban y se aplicaban a la base de la pieza que se deseaba ornamentar y, finalmente, el bordado al pasado, en el que las labores se ejecutan directamente sobre el tejido rico de la base de la prenda. Todas estas variedades de bordado se realizaban con una serie de puntos que se clasifican en función del material que utilizan. Así, se habla de puntos de sedas, como el punto de matiz, el punto liso, la cadeneta, el pespunte, el punto de arena o el de cordoncillo; de puntos de oro, grupo en el que se incluyen el oro tendido u oro llano o el bordado picado, y, finalmente, los puntos de oro y seda, de los cuales, el más importantes es el oro matizado.



Capileta de una cenefa bordada con oro matizado.

CICLOS Y CONFERENCIAS

El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra

Dra. Alicia Andueza Pérez



El arte del bordado, al igual que ha ocurrido en el conjunto de España, ha sido un campo de la historia del arte navarro al que hasta fechas recientes no se le ha prestado atención. Por esta razón, se trata de una actividad desconocida para la mayoría de estudiosos y público en general, al igual que ocurre con una de sus principales manifestaciones, los ornamentos sagrados. Éstos, que podemos definir como las vestiduras litúrgicas que usan los sacerdotes y distintas jerarquías de la iglesia en las celebraciones, y por extensión, las piezas de carácter textil que sirven para decorar el altar y el templo, hay que estudiarlos desde su función, como elementos propios de la liturgia, y también desde su forma, como obras de arte que reflejan en su decoración, por medio de distintas técnicas y materiales nobles, las diversas formas y corrientes artísticas. Son, asimismo, un patrimonio artístico de gran riqueza, muy desconocido a nivel general, y que por diversas causas, como la poca atención que ha merecido esta actividad, la fragilidad del material o la pérdida de su uso y función en las últimas décadas, ha sido objeto de importantísimas pérdidas y se encuentra en muchos casos en una situación de deterioro y abandono.



Frontal napolitano del convento de las Agustinas Recoletas de Pamplona.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Este arte tuvo en Navarra un desarrollo importante desde el siglo XVI, especialmente tras el Concilio de Trento, y durante la primera mitad del siglo XVII. En este periodo, el taller de Pamplona fue el centro de la actividad y el foco en el cual coincidieron los más importantes bordadores. Después, desde mediados del XVII, el oficio comenzó a mostrar signos de decadencia que se manifestaron más claramente a finales de la centuria y durante todo el siglo XVIII, periodo en el cual, ante la ausencia de artífices navarros, el aporte foráneo y la importación de obras de centros textiles destacados, como Zaragoza o Toledo, se convirtieron en los máximos protagonistas.

Durante estas centurias, los más de ciento cuarenta bordadores, tanto locales como foráneos, localizados en Navarra, se ocuparon principalmente de la confección de ornamentos sagrados. A día de hoy, los templos navarros conservan algunos exponentes de gran valor y calidad que son testimonio y recuerdo de los que en otro tiempo conformaron las sacristías de las distintas parroquias. Sirvan como ejemplo dos de las colecciones textiles más importantes, la de la parroquia de Santa María de Viana o la de la catedral de Pamplona; o algunas obras de especial relevancia, como el terno de San Saturnino de la parroquia pamplonesa del mismo nombre o el frontal napolitano de la Inmaculada perteneciente al convento de las Agustinas Recoletas de Pamplona.



Izquierda:
Casulla. Parroquia de Santa
María de Viana.

Derecha:
"Escena de la Anunciación".
Detalle del terno de San
Saturnino, Pamplona.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Miércoles, 5 de marzo de 2008

El mueble: objeto de lujo o artefacto útil

Dra. María Paz Aguiló

Instituto de Historia. CSIC



La utilización desde hace un par de décadas del término artefacto, cada día empleado con mayor profusión sobre todo en el ámbito anglosajón, para denominar genéricamente al mueble, nos ha conducido a una serie de reflexiones sobre la identidad del artefacto y sus características, el problema de la dimensión estética del artefacto-objeto, las teorías clásicas de Platón y Aristóteles, así como las características de la obra de arte y sus componentes en la civilización occidental. Se exponen las teorías de Hatcher y de Danto, la no instrumentalidad y el significado, la diferencia entre función y contenido y las premisas para la conversión de un objeto en obra de arte. Se tratan asimismo los conceptos de la antropología del arte aplicados al mueble: la distinción entre mueble culto y mueble popular, el cual contiene unos predicados estéticos como la gracia, la elegancia y la unida y que, pese a su instrumentalidad, no debe ser considerado artefacto. Un repaso sobre la consideración del mueble desde el siglo XVI al XVIII desde este punto de vista, nos hará observar como su valoración estética influye en su valoración económica y como ya entonces existía un tipo de mobiliario en el sur de Alemania a mediados del siglo XVI, denominado sehr künstige, el que primaba lo artificioso e inútil, situándose en el extremo opuesto la consideración del banco de la casa Calvet de Gaudí como una auténtica obra de arte con personalidad propia.

El comienzo de la valoración del mobiliario como “arte decorativo” a finales del siglo XIX, incluyendo en ese concepto a las instalaciones y proyectos de decoración de interiores, nos conduce al interés por indagar en la apreciación del mueble en el siglo XX.

En la segunda parte, se repasa el concepto del mueble como objeto de lujo, aspecto presente desde el siglo XVI al XX, en que se refleja el sentido de posesión de algo singular y envidiable, su utilización como expresión de poder político, económico o intelectual, que sentaron las bases del coleccionismo, contraponiendo piezas de clara intencionalidad de ostentación con otras en las que la belleza, la originalidad, la calidad de su diseño e innovación se pueden aunar con factores de utilidad, racionalidad y confortabilidad que pueden convertirlas en obras de arte.



Obra expuesta en Arco 2008.

CICLOS Y CONFERENCIAS

**El mueble español:
tipologías propias y asimilaciones externas**

Dra. María Paz Aguiló

Instituto de Historia. CSIC

Considerando exclusivamente las tipologías que mas interés tienen para la evolución del mueble en España: la arqueta, el escritorio, la silla de brazos, las camas y las cómodas, se pasa revista a las similitudes con el gótico internacional en la utilización del hierro y el cuero, con la creación italiana en la producción catalana de pasta pintada y dorada y la aportación definitiva de la carpintería hispanomusulmana, que fue considerada hasta 1550 la “obra rica” de la producción mobiliar. La utilización de la taracea en bloque como la granadina y de embutido como la mudejar, su relación con la certosina italiana y su evolución en los focos mudéjares aragoneses, así como la aparición de técnicas relacionadas en Extremo Oriente, India y Japón sobre la base de estructuras y conceptos estéticos occidentales.

Pieza esencial del mobiliario es el escritorio como tipología propia española, su diferencia decorativa en la corona de Aragón y en Castilla, y la evolución de la decoración de taracea hacia formas renacentistas, la aparición del escritorio desornamentado a principios del siglo XVII, las variaciones de los escritorios de Salamanca desde 1600 a 1650, y otros tipos locales, hasta la introducción de nuevos materiales y presupuestos estéticos procedentes de Italia y Flandes como la utilización del ebano y marfil, del carey y bronce, y la utilización de estos por parejas constituyen el segundo bloque de esta presentación.

Se intenta también un somero acercamiento a problemas de identidad en las camas portuguesas, sevillanas, catalanas y mallorquinas, así como la evolución de los asientos desde la silla de cadera, la de brazos, la de filiación hispanoportuguesa, hasta las formas llegadas de Italia, Francia e Inglaterra ya en el siglo XVIII.

El abandono del escritorio y su suplantación por los burós a la inglesa, las cómodas y tocadores se ven claramente afectados en la segunda mitad de ese siglo XVIII por las influencias europeas que encontraron en los Talleres Reales un campo de aplicación de las novedades italianas y francesas del último Neoclasicismo.

Arriba: Frente escritorio de taracea mudejar. Siglo XVI.

Centro: Escritorio de Salamanca. 1610-20.

Abajo: Papelera de influencia flamenca. norte de España. 1640-50.



CICLOS Y CONFERENCIAS



Miércoles, 12 de marzo de 2008
Las técnicas de la vidriera: un arte del fuego

Dr. Víctor Nieto Alcaide

Catedrático de la UNED de Madrid y Académico

La técnica, los procedimientos seguidos por los artistas en la realización de las diversas artes, desempeñan un papel fundamental en el resultado final de la obra. Sin embargo, en la vidriera, como arte del fuego, la incidencia de la técnica desempeña un protagonismo especial. La vidriera es un arte traslúcido, formado por vidrios de color ensamblados con una red de plomos. El vidriero dispone de una paleta limitada de colores formada por los vidrios cuyo color está en su masa sobre los que con grisalla, pinta sombras, rasgos, letreros o motivos decorativos. No fue hasta el entorno de 1300 cuando apareció el amarillo de plata que permitió enriquecer la paleta de los vidrieros y poder aplicar en una sola pieza de vidrio distintos colores. En una vidriera del siglo XIII para realizar una cabeza el maestro necesitaba dos piezas de vidrio, una para el rostro y otra para los cabellos amarillos. Con el amarillo de plata se podía hacer con una sola, dado que para los cabellos no era necesario usar otro vidrio de este color sino que podían pintarse con el amarillo de plata.



Anónimo, "San Juan",
 c. a. 1200-1220.
 Sala Capitular del
 Monasterio de las
 Huelgas, Burgos.

Desde el siglo XI la técnica de la vidriera aparece sistematizada por el monje Teófilo en su tratado *Diversarum Artium Schedula*. En él se describen las diferentes operaciones que deben seguirse para realizar una vidriera: dibujo del cartón, adaptación de los vidrios a éste cortándolos en diferentes piezas, pintura con grisalla de los vidrios, cocción de la misma, emplomado y asentamiento. Son operaciones que han permanecido inalterables a lo largo de los siglos y que hoy, cuando han aparecido nuevos procedimientos, continúan vigentes. La vidriera no es simplemente una pintura pasada a un soporte de vidrio. Requiere el dominio de unos procedimiento que configuran un lenguaje propio en el que la técnica es un instrumento esencial de la creación.

CICLOS Y CONFERENCIAS

La vidriera del Renacimiento y la catedral de Pamplona**Dr. Víctor Nieto Alcaide**

Catedrático de la UNED de Madrid y Académico

Las primeras formas del Renacimiento aparecen en la vidriera española en torno a 1500 a través de los elementos de enmarcamiento. Algunos de ellos imitan formas “a lo romano”, como arcos, bóvedas en forma de venera y otros motivos decorativos como grutescos. Las formas, en cambio, se mantienen adscritas al sistema de representación flamenco, lo mismo que la elaborada técnica.

Fueron los talleres activos en torno al cambio de siglo los que iniciaron la transformación del lenguaje como, por ejemplo, los burgaleses de Arnao de Flandes el Viejo y Diego de Santillana. En ellos se formaron otros vidrieros en cuya obra las formas del Renacimiento aparecen como un lenguaje asimilado en todos sus aspectos (Arnao de Vergara y Arnao de Flandes, Juan del Campo o Hernando de Labia).

Sin embargo, a mediados del siglo XVI, cuando se decide iniciar los grandes programas de vidrieras para las nuevas catedrales (Segovia, Granada, Salamanca) y se acomete la realización de otros nuevos para edificios construidos, hacía tiempo, como es el caso de la catedral de Pamplona, aparecen diversos talleres flamencos que desplazan a los talleres españoles en la realización de los programas pensados para los nuevos edificios. Para éstos, desde planteamientos diversos, se realizaron programas dedicados al tema de la Redención. Así aparece en los programas de las catedrales de Segovia, Granada y Salamanca.

Las vidrieras renacentistas de la catedral de Pamplona formaron parte de un ciclo iconográfico que, como acredita la temática de las conservadas, desarrollaba esta temática. El programa o no llegó a completarse o, como parece lo más probable, ha desaparecido en gran parte. Son vidrieras en las que el taller que las ejecutó tuvo que adaptar grandes composiciones a ventanales divididos por parteluces propios de una arquitectura anterior del edificio. En ellas existen una clara tendencia a enmarcar con elementos arquitectónicos y decorativos renacentistas las distintas composiciones, como la Anunciación o la Flagelación. Las figuras muestran rasgos acentuados y de gran expresividad debido a que fueron pensadas para conferir a la imagen religiosa, que era percibida por el fiel a gran distancia, una intensa efectividad, dado que fueron realizadas como parte de un programa de exégesis en un momento de confrontación religiosa del catolicismo con el protestantismo.

Arriba:
Arnao de Flandes,
“San Juan, Santiago, San
Andrés y San Pedro”, 1543.
Catedral de Sevilla.

Abajo:
Anónimo, “Flagelación”,
segundo tercio del siglo
XVI. Catedral de Pamplona.



VÍCTOR NIETO ALCAIDE ACADÉMICO DE BELLAS ARTES

“Para conocer lo antiguo hay que entender lo moderno”

Victor Nieto combina su faceta de especialista en vidrieras (logró el Premio Nacional de Historia por su libro) con sus investigaciones sobre arte contemporáneo.

F.H.M.
Pamplona

El académico de la Real de Bellas Artes Victor Nieto Alcaide (Madrid, 1940), uno de los mayores especialistas del país en vidrieras, corrió ayer el ciclo de conferencias sobre *Artes decorativas y técnicas artísticas* que, organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro ha reunido a más de noventa personas en cada convocatoria en la Universidad de Navarra.

¿Cuál es la situación actual de la vidriera en España? ¿Se sigue haciendo vidriera?

Hay un gran desarrollo a partir de los años ochenta. Con anterioridad, la mayor parte de las vidrieras que se hacían partían de un pintor que realizaba un cartón y un artesano era el que la ejecutaba. Pero a partir de los años ochenta hay dos generaciones, de vidrieros que hacen sus cartones y son artistas. También ha sido mucho más fácil integrar las vidrieras en la arquitectura desde los años ochenta, algo que con el racionalismo estaba proscrito.

¿En España ha habido una polémica como la ocurrida en Colonia con la vidriera de Richter para la catedral? No. Ha habido vidrieras modernas

en edificios antiguos, pero muy bien integradas. El problema de la integración de una vidriera en un edificio antiguo no es el problema de lo antiguo y lo moderno, sino de la calidad de lo moderno.

¿Qué importancia tiene la vidriera de la catedral de Pamplona? ¿En qué estado se encuentra?

Desde la restauración de los años noventa están consolidadas y perfectamente estables. Ahora bien, no necesitan una restauración y esperar después un deterioro, sino que haya un mantenimiento. Es un arte muy frágil.

Y no es un arte que se encuentre estancado, que es la visión que

EN FRASES

“La vidriera es un arte tan moderno como la vanguardia desde los años ochenta y noventa”

“La vidriera necesita un mantenimiento, es un arte muy frágil”

puede tenerse desde fuera...

No. No es un arte ni puramente religioso ni puramente medieval. Hay un arte contemporáneo, aunque haya también historicistas que imiten lo antiguo. Es un arte tan moderno como la vanguardia, desde los años ochenta y noventa. Además de ser un especialista en vidrieras tiene una faceta de historiador del arte contemporáneo.

¿Cómo se compaginan? Es lo mismo. A mí me da igual un fenómeno del siglo XIII, el XVI o el XX. Los fenómenos son los mismos, las formas son distintas. Y por otra parte, para conocer lo antiguo hay que entender lo moderno. No se puede conocer lo antiguo sin tener una sensibilidad para lo contemporáneo.

En los últimos años la Real Academia Española ha emprendido una profunda renovación. ¿Tiene pendiente la de Bellas Artes una renovación similar?

No, porque los artistas que han entrado han dejado de ser artistas académicos y ahora son artistas de vanguardia, con lo que el arte que proponen y que defienden es arte moderno. No es como antes, cuando entraban en la academia los artistas que no eran de vanguardia.



Victor Nieto Alcaide, ayer en la Universidad de Navarra.

J.A. DOR

DIARIO DE NAVARRA
jueves 13 de marzo de 2008

DIARIO DE NAVARRA
domingo 20 de enero de 2008



CATEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CICLO DE CONFERENCIAS
ARTES DECORATIVAS Y TÉCNICAS ARTÍSTICAS
6, 13, 20 y 27 de febrero- 5 y 12 de marzo de 2008

Horario: 17:00 a 19:00 h.
Lugar: Aula 30 del Edificio Central, Universidad de Navarra.
50 plazas. Matrícula gratuita por estricto orden de inscripción.

PROGRAMA
ARTES DECORATIVAS
Miércoles, 6 de febrero de 2008
17:00 h. Las Artes Decorativas y su función en el patrimonio artístico.
18:00 h. Las Artes Decorativas en Navarra.
Ambas sesiones a cargo de la Dra. Carmen Hareda Moreno, Catedrática de Hª del Arte, Universidad de Alcalá de Henares.

PLATERÍA
Miércoles, 13 de febrero de 2008
17:00 h. Platería: teoría y técnicas artísticas. Dr. Ignacio Miquelá Valcarlos, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra.
18:00 h. Grandes obras de la platería navarra. Dra. Asunción Orbe y Bivarte.

ESMALTES
Miércoles, 20 de febrero
17:00 h. Esmaltes: teoría y técnicas.
18:00 h. Los esmaltes en Navarra.
Ambas sesiones a cargo de la Dra. María Luisa Martín Anón, Universidad Autónoma de Madrid.

BORDADOS
Miércoles, 27 de febrero
17:00 h. Introducción al arte del bordado y sus técnicas. Dra. Ana María Agreda Pino, Universidad de Zaragoza.
18:00 h. El bordado y sus ornamentos sagrados en Navarra. Dra. Alicia Andueza Pérez.

EL MUEBLE
Miércoles, 5 de marzo
17:00 h. El mueble: objeto de lujo o artefacto útil.
18:00 h. El mueble español: tipologías propias y asimilaciones externas.
Ambas sesiones a cargo de la Dra. María Paz Aguiló, Instituto de Historia, CSIC.

LA VIDRIERA
Miércoles, 12 de marzo
17:00 h. La técnica de la vidriera: un arte del fuego.
18:00 h. La vidriera del Renacimiento y la catedral de Pamplona.
Ambas sesiones a cargo de Dr. Victor Nieto Alcaide, Catedrático de la UNED de Madrid y Académico.

Período de matrícula:
Del 21 al 31 de enero, en horario de 9:30 a 13:00 h y de 16:00 a 20:00 h, en el Edificio de Bibliotecas de la Universidad de Navarra, 2ª planta (despacho 2480).

Información y Secretaría
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
Edificio de Bibliotecas, Universidad de Navarra
31080 Pamplona
Teléfono: 948 428 800 (ext. 2063) - E-mail: www.unav.es/catedrapatrimonio

 Gobierno de Navarra  Gobierno Vasco  Gobierno de España

CICLOS Y CONFERENCIAS

Conferencia:

La parroquia de San Miguel de Larraga: Conformación de un conjunto artístico y devocional**Dra. Asunción Domeño Martínez de Morentin**

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Lugar: Salón de Plenos del M.I. Ayuntamiento de Larraga

Viernes, 22 de febrero de 2008



La monumental fábrica de la parroquia de San Miguel, se yergue enhiesta en lo alto del cerro dominando el caserío de la villa. Aunque la iglesia que actualmente contemplamos fue erigida en su mayor parte en la segunda mitad de siglo XVI y buena parte del XVII, sin embargo, el templo tuvo un origen anterior.

En el cambio del siglo XII al XIII, se construye la primitiva iglesia, protogótica, de una sola nave cuya longitud abarcaba aproximadamente hasta los actuales pilares cilíndricos del crucero, donde estaría ubicada la cabecera de trazado semicircular o pentagonal. Los tramos de la nave se cubrieron probablemente con bóvedas de crucería, como atestigua la huella del arco apuntado que se aprecia en el muro hastial, sobre el coro. A este primer impulso constructivo pertenece también el coro alto y la portada que se abre en el muro hastial, de estructura todavía románica.

A comienzos del siglo XVI, la iglesia se va a ampliar con la incorporación de una serie de capillas abiertas a ambos lados de la nave, aprovechando estructuras medievales como muros o contrafuertes, como la dedicada al Santo Cristo, cubierta por una bóveda de terceletes.

A partir de 1571 se lleva a cabo una segunda ampliación de la iglesia con la que el templo va a adquirir su fisonomía actual. Se construyó un nuevo crucero, una cabecera -para lo cual fue necesario derribar la primitiva capilla mayor de época medieval- y una sacristía.

La remodelación de 1571, siguiendo las trazas del maestro Juan de Villarreal, maestro de obras y veedor del Obispado de Pamplona, consistió en la ampliación del templo, con columnas de fuste cilíndrico, arcos de medio punto y motivos decorativos inspirados en la Roma clásica -casetones, rosetas, frisos de triglifos y metopas de aire clasicista. La cabecera se cubre con una bóveda de cuarto de esfera recorrida por casetones, equiparable a las conchas de las iglesias de Lerín y Viana.

En el siglo XVII la nave de la iglesia presentaba un avanzado estado de deterioro con amenaza de ruina. Francisco de Larrañaga se encargó de sustituir los antiguos

CICLOS Y CONFERENCIAS

pilares y cubiertas de la nave y las capillas laterales que dispuso a la misma altura que las del crucero, además de convertir las capillas laterales en naves. De este modo, la iglesia quedaría ya definitivamente configurada tal y como hoy la apreciamos.

En la segunda mitad del siglo XVIII, comienza la construcción de una nueva torre, posiblemente por avanzado deterioro de la medieval, que fue contratada por el maestro de obras Antonio Barinaga ajustándose a la tipología de campanario riojano-alavés. Posiblemente el mismo autor realizaría el pórtico que protege la portada medieval.

Todo edificio religioso dedicado al culto, se completa con el exorno artístico, es decir, con el conjunto de bienes muebles, de retablos, imágenes devocionales, lienzos, etc., que fueron cubriendo paredes y espacios. Sobresalen el Santo Cristo del Socorro (S. XIII) y el retablo mayor realizado a partir de 1696 por Fermín de Larráinzar.



Interior Parroquia de San Miguel de Larraga.



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CONFERENCIA,
dentro del programa conmemorativo del
V Centenario del Escudo de Armas de Larraga

*La parroquia de San Miguel: conformación de un
conjunto artístico y devocional*

Dra. Asunción Domeño Martínez de Morentin
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Viernes, 22 de febrero de 2008

Lugar y hora: Salón de Plenos del M. I. Ayuntamiento
de Larraga. 21:30 h.

PATROCINA:



M. I.
Ayuntamiento
de Larraga



Gobierno
de Navarra

COLABORA:



Diario de Navarra

DIARIO DE NAVARRA
Domingo 17 de febrero de 2008

CICLOS Y CONFERENCIAS

Presentación:

Memoria 2007

Lugar: Aula 30. Edificio Central. Universidad de Navarra

Miércoles, 12 de marzo de 2008

De izquierda a derecha,
D. Víctor Nieto, D^a. María
Concepción García Gainza,
D^a. Carmen Saralegui y
D. Ricardo Fernández
Gracia.



La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro ha continuado durante su tercer año de existencia organizando un considerable número de actividades a las que han asistido un público más amplio, interesado en la novedad de algunos temas tratados y en la actualidad de sus enfoques. En esta línea, el Ciclo de Conferencias titulado *Lecciones de Arte Contemporáneo en Navarra* constituyó una actividad de gran éxito, ya que proponía de manera sistemática una exposición de la arquitectura de Pamplona de los siglos XIX y XX a cargo de Javier Azanza, con atención especial a la arquitectura de Víctor Eusa, glosado por Fernando Tabuena. Se trató también la escultura contemporánea y la pintura en cuatro sesiones en las que se abordaron las fases sucesivas, desde el Realismo del siglo XIX a la pintura (1940-1960) y a la abstracción (1960-1980), y que estuvieron a cargo de Ignacio J. Urricelqui, Pedro Luis Lozano y Francisco J. Zubiaur sucesivamente. Una conferencia sobre *Fotógrafos y sociedad en Navarra de los siglos XIX y XX*, a cargo de Asunción Domeño Martínez de Morentin, concluyó el ciclo que fue seguido con gran interés por el público asistente.

CICLOS Y CONFERENCIAS

El ciclo *Pintura e Historia* abordó la relación que se establece entre ambas, tanto desde el punto de vista de la Historia ilustrada, como puso de relieve Ricardo Fernández Gracia con respecto a los *Anales* de Moret en sus ediciones del siglo XVIII promovidas por motivos políticos, como desde los grandes cuadros de Historia que gozaron de tanto éxito en el siglo XIX por razones estéticas y sociales, que fueron comentados por Carlos Reyer y puestos en relación con las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

Un tema candente y sin resolver, las relaciones entre el arte religioso y las formas artísticas contemporáneas, se planteó en el ciclo *Arte Sacro y Arte Contemporáneo* a través de dos conferencias de Alfonso G. R. de Ceballos y de Gerardo Díaz Quirós, especialistas en la materia, y en una mesa redonda formada por Joaquín Lorda (arquitecto), José Antonio Eslava (pintor, escultor y grabador), Javier Aizpún (Delegado de Patrimonio Histórico-Diocesano) y Gerardo Díaz Quirós y Javier Azanza (profesores de Historia del arte), entre los que tuvo lugar un interesante y vivo debate en el que participó el público.

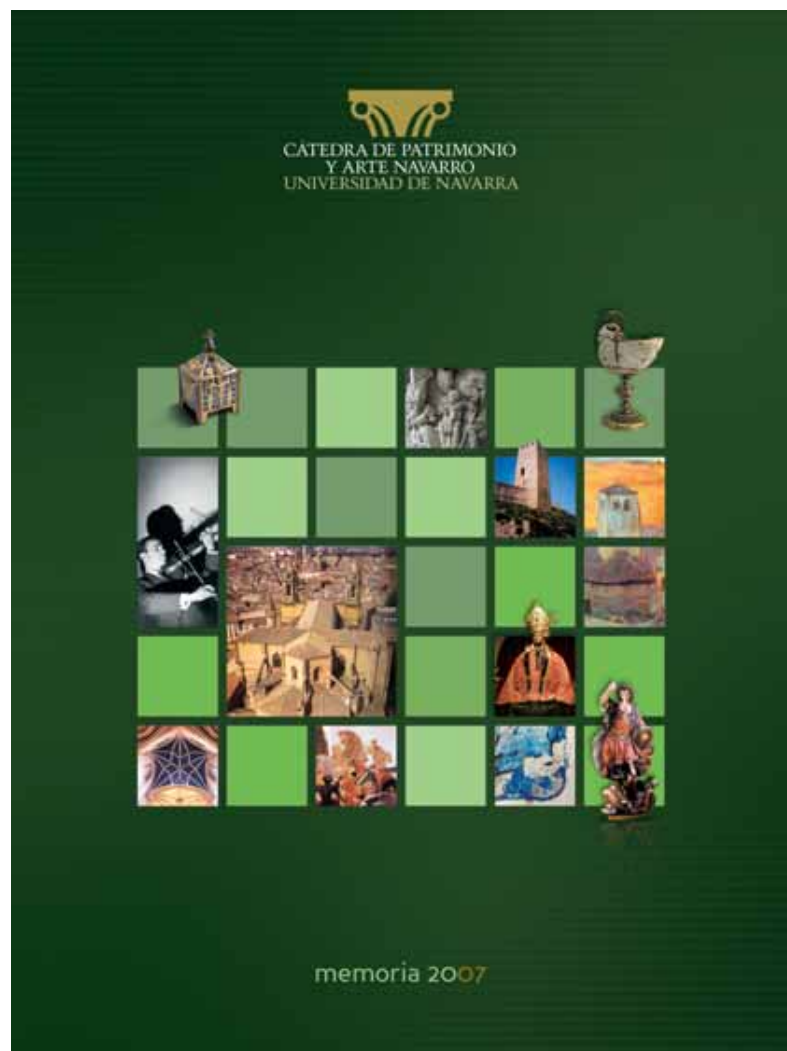
De acuerdo con el calendario, la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro organizó un ciclo sobre *La imagen escultórica en la Semana Santa y Culto y Fiesta de San Fermín*. El primero contó con Francisco de la Plaza para explicar El Paso y la Imagen Procesional en la Semana Santa y de María Concepción García Gainza para trazar la historia y valorar los méritos artísticos del Cristo de Lekaroz, obra de Alonso Cano. El segundo ciclo estuvo compuesto por una conferencia muy documentada de la Iconografía y culto a San Fermín, y una Mesa Redonda en la que participaron los fotógrafos Pío Guerendiain, Koldo Chamorro, José Luis Larrión y José Carlos Cordovilla, moderada por Asunción Domeño.

Particularmente sugerente fue la conferencia *Disfrutar el Patrimonio Artístico* pronunciada por don Alfonso Nieto Tamargo, que expuso las reflexiones y sorprendentes hallazgos que hace un “no experto” en su aproximación a la obra de arte y en el placer de la contemplación. Por su parte, Juan José Martinena hizo una documentada exposición de los castillos navarros, su auge y su declive.

La exposición de *Fitero: El legado de un monasterio*, comisariada por Ricardo Fernández Gracia, fue un acontecimiento cultural que suscitó en torno a ella su correspondiente ciclo de conferencias en el que participaron los profesores de la Cátedra Pedro Luis Echeverría, Ignacio Miguéliz y el propio comisario, y a una sesión interdisciplinar arte, literatura y música con la participación de Julián Ayesa y Javier Medrano. De otra parte, el deseo de difusión cultural de la Cátedra por Navarra le llevó a organizar un ciclo en Oteiza de la Solana bajo el título *Un contexto para una imagen*, que terminó con una salida cultural a cargo de Román Felones, y otro en Corella y Cintruénigo.

CICLOS Y CONFERENCIAS

El curso de verano 2007 que organiza la Cátedra de Patrimonio todos los años con el título genérico de *Acercar el Patrimonio*, tuvo lugar en Olite. Constó de varias conferencias que fueron explicando a los numerosos asistentes los distintos momentos y obras artísticas de la ciudad, desde el proceso urbanizador hasta el siglo XX, y estuvieron a cargo de Carmen Jusué, Asunción Domeño, Carmen Lacarra, Mercedes Jover, Javier Martínez de Aguirre, Ricardo Fernández, Javier Azanza, Carmen Morte e Ignacio Urricelqui, y estuvo dirigido por Asunción Domeño. También se realizó un recorrido por el casco urbano de Olite guiado por Javier Corcín.



CICLOS Y CONFERENCIAS

Conferencia:
**Sesma, su patrimonio artístico
 y sus artistas**

Dra. M^a Concepción García Gainza
 Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
 Lugar: Ludoteca Municipal de Sesma
 Viernes, 11 de abril de 2008



Pocos lugares en Navarra, por no decir ningún otro, reunieron en el mismo tiempo entre sus hijos tantos hombres preclaros y creadores como Sesma que tuvo en el siglo XVIII, cuatro obispos y cuatro artistas. Unos, hombres de inteligencia y santidad que ejercieron diversos cargos y encomiendas y presidieron distintas diócesis; otros, escultores creativos y al día que asumieron el riesgo de trasladarse a Madrid a trabajar en durísima competencia con otros artistas y a formarse en las últimas tendencias del arte.

Abre la lista de preladados sesmeros don Juan Antonio Pérez de Arellano nacido en 1694 y obispo de Casia (in partibus infidelium). Es probable que se deban a su mecenazgo las tres excelentes esculturas que hay en la iglesia de Luis Salvador Carmona, -San Rafael, Nuestra Señora del Rosario y San Francisco de Asís-, a quien habría conocido en la congregación madrileña. Regalo suyo es el relicario de San Blas con inscripción y escudo del obispo. Los otros tres obispos de Sesma debieron pertenecer a la misma familia porque tienen en común el apellido Escalzo. El primero, fue don Matías Escalzo y Acedo, nacido en 1690, llegó a ser obispo de Astorga. Don Juan José Martínez Escalzo, fue obispo de Segovia en cuya catedral está enterrado y finalmente don José Cipriano Escalzo y Miguel, nacido en 1718, que fue obispo de Cádiz-Ceuta en 1783. Los obispos Escalzo habrían favorecido también la parroquia de su villa natal seguramente con la ejecución del conjunto de los retablos neoclásicos como el de San José.

Por lo que respecta a los artistas, la figura de Roque Solano, nacido en Sesma en 1654, ofrece el interés de aparecer como escultor y vecino de Madrid, inmerso en un pleito de la época para conseguir la consideración de su oficio como arte liberal, producto de una actividad intelectual y no solo manual. Su arte se inscribe dentro de la tradición barroca a la que pertenece en el paso entre dos siglos. Así lo muestra en la imagen de San Fermín, titular de la congregación de San Fermín de los Navarros, de la que fue congregante o en el busto de la Dolorosa de Sesma firmada por Roque Solano en Madrid en 1703, justo un año antes de su muerte, obra en la que sigue las Dolorosas de la escuela



CICLOS Y CONFERENCIAS



"La Dolorosa". Roque Solano.

granadina bien representadas por las de Pedro de Mena que podían contemplarse en los conventos madrileños de las Descalzas Reales o de las Mercedarias de don Juan de Alarcón. Un cambio sensible se produce con la actividad de Silvestre de Soria (1715) sin duda el artista más importante de Sesma. También lo encontramos trabajando en Madrid y en una obra distinguida, el Palacio Real, una de las empresas constructivas más importantes de Felipe V y Fernando VI donde Soria figura como tallista y adornista entre los numerosos artistas que trabajan en el obrador real, en el programa escultórico. Allí aprendió un arte de corte de exquisito diseño y refinamiento que trajo a Navarra cuando se produjo la diáspora de artistas al llegar Carlos III de Nápoles y mandar interrumpir los trabajos de Palacio. Ya en Navarra, Soria se hará con el mercado artístico no sin antes examinarse en el gremio de San José de Pamplona como modesto carpintero y ensamblador, términos de otra época ya pasada. A partir de ahí lo veremos implicado en proyectos de arquitectura como en San Gregorio Ostiense donde actúa como tasador o en la catedral de Pamplona donde renovará el templo al gusto rococó en la Sacristía de los canónigos, la Biblioteca Capitular y el proyecto del trascoro (1760) que no llegaría a realizarse. Habilidad en el arte del diseño sus retablos ofrecen líneas movidas en lo estructural y exquisitez en el ornamento como puede apreciarse en los de San Gregorio Ostiense, Azpilicueta o Goizueta y varios en Vizcaya. Trabajó también para Sesma en el proyecto de la capilla del Cristo y probablemente en los retablos de Santiago y San Francisco de Asís.

Otros dos escultores nacidos en Sesma son los Villodas, Dionisio y Ramón, padre e hijo. Ramón marchó a Madrid donde como alumno de la Academia de Bellas Artes consiguió un segundo premio en el concurso trianual de 1732, con la escultura del Gladiador en barro cocido donde muestra el estudio del cuerpo humano inspirado en la estatuaría antigua. Algunas esculturas de la parroquia de Sesma como el Crucificado de la capilla del Cristo son de Ramón Villodas al igual que el San José del retablo neoclásico de esta advocación cuya traza se debe al académico Juan de Villanueva, el arquitecto del Museo del Prado.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Ciclo de conferencias:
El grabado en el siglo de la Ilustración

Lugar: Sala de conferencias de la Avda. del Ejército, 2

Miércoles, 23 de abril de 2008

El grabado -técnica y arte- al servicio de la España ilustrada

D. Juan Carrete Parrondo. UNED (Madrid)



En el siglo XVIII se da una doble acción: la técnica y el arte del grabado se pusieron al servicio de los ideales de la España Ilustrada, pero a la vez se crearon instituciones para enseñar y fomentar el grabado. De lo que no hay duda es que en los círculos ilustrados se sintió como auténtica necesidad que el grabado se desarrollara. Antonio Ponz, Jovellanos, Vargas Ponce, Pablo de Olavide, Ceán Bermúdez, y tantos otros dejaron testimonios escritos de esta necesidad.

La institución clave para el desarrollo del «grabado ilustrado» fue la Real Academia de San Fernando, que lo enseñó de forma sistemática e impulsó lo que se llamó el «buen gusto», por medio de sus directores Juan Bernabé Palomino y Manuel Salvador Carmona, ambos nombrados grabadores de Cámara del rey.

La Real Calcografía, creada en 1789 fue una de las instituciones que más contribuyó a la consolidación y esplendor del arte del grabado. La finalidad inmediata era el deseo de que se grabara “*la Colección de los Quadros originales que hay en España dignos de ser publicados, y la colección de Retratos de los Españoles distinguidos en las Letras, en las Armas y en la Política, cuya memoria aún por este camino convendría que se extendiese a todo el Mundo*”. De sus tórculos salieron las más importantes obras para dar a conocer y propagar la eficacia de la monarquía y los éxitos alcanzados tanto científicos como técnicos: los *Retratos de los Españoles Ilustres* con un epítome de sus vidas, que se publicó por cuadernos de 1791 a 1814, las Vistas de los puertos de la mar de España, la Brigada de la Artillería Volante, el Real Picadero de Carlos IV y las Vistas del Real Monasterio de El Escorial. El Plano del Real Sitio de Aranjuez, las vistas del mismo Real Sitio, el Mapa de América Meridional, los Peces del Cantábrico, el *Libro de Vitrubio* de José Ortiz, el Arte de escribir de José Anduaga, *La conjuración de Catilina y guerra de Yugurta* de Salustio. Además de los editados por la Imprenta Real a partir de 1789: *Los comentarios de Julio César*, *La Música de Tomás de Iriarte* entre otros muchos.



CICLOS Y CONFERENCIAS



Arriba:
Juan Cruz Cano y
Olmedilla, *Colección
de Trajes de España*,
1777.

Derecha:
Miguel de
Cervantes, *El
Quijote*, Madrid,
Joaquín Ibarra, 1780.

Así, pues, tratados de botánica, arquitectura, arte militar junto a las reproducciones de las más famosas pinturas, mapas, planos, atlas, vistas de ciudades, libros ilustrados de historia y obras literarias se difundieron y dieron a conocer. Otros temas, no menos importantes, también fueron difundidos por medio de esta técnica: las modas, la tauromaquia, las noticias de actualidad, etc., y entre ellos las estampas de devoción que impulsaban las emociones piadosas de las gentes sencillas en quienes inspiraban el mismo respeto y piedad que los retablos y pinturas de los templos, a la vez que por un precio asequible podían disponer de ella en su propia casa para satisfacer sus devociones particulares.



CICLOS Y CONFERENCIAS



Tomás de Iriarte, *La música poema*, Madrid, Imprenta Real, 1779.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Jueves, 24 de abril de 2008

Grabado y estampa devocional en Navarra

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



Como indica el título, se trató en la conferencia tanto de cuestiones materiales y técnicas referentes a las estampas, como de todo aquello relacionado con su finalidad de provocar a los afectos y devociones de quienes las contemplaban.

La intervención ilustrada con un centenar de grabados, planchas, pruebas y dibujos se dividió en las siguientes partes: promotores, grabadores, estampación y distribución, uso y función e interés iconográfico y antropológico.

Sabido es que durante los siglos de la Edad Moderna, el mercado de grabados no religiosos en la España fue tan escaso como abundante lo era el de religiosos, como ponen de manifiesto textos de los pintores Jusepe Martínez o Eugenio Cajés, en la primera mitad del siglo XVII. De ahí que la palabra estampa se llegase a identificar con aquellos grabados que reproducían santos, Cristos o imágenes marianas. Las estampas referidas a temas de devoción general eran suministradas por talleres europeos, en tanto que los grabadores establecidos en las ciudades españolas, como Pamplona, abrían aquellas planchas que, por ser de temática local o muy específica, no era posible importarlas.

El impulso de la devoción fue, sin lugar a dudas, la finalidad primordial de las estampas religiosas. A veces se utilizaron para ilustrar tesis de grados universitarias, también como auténticos talismanes y como objetos de postulación para iglesias, cofradías y santuarios. Todas aquellas imágenes iban destinadas a las gentes sencillas en quienes inspiraban el mismo respeto y piedad que los retablos, esculturas y pinturas de los templos, a la vez que por un módico precio podían disponer de sus imágenes preferidas para satisfacer sus devociones particulares. De ese modo, el interés de cofrades y devotos por poseer los “verdaderos retratos” y las “milagrosas imágenes” tal y como se veneraban en las iglesias, quedaba plenamente compensado al adquirir en las sacristías, librerías, estamperos o buhoneros, las estampas de su particular querencia.

Entre los grandes centros de distribución hay que citar los grandes santuarios como Ujué, Roncesvalles o la basílica de San Gregorio Ostiense, así como algunas ferias y fiestas en torno a las fiestas de ciertas imágenes imploradas en necesidades concretas. Los promotores de aquellas estampas solían ser los propios centros religiosos, ayuntamientos para sus patronos, si bien en muchas ocasiones era un especial devoto, con medios económicos, el que se hacía cargo de los gastos inherentes a la apertura de la plancha, así como a las primeras estampaciones.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Respecto a los grabadores hay que destacar la importante presencia de obras de dinastías de plateros pamploneses con un 50% de la producción, las planchas abiertas por maestros aragoneses con un 18 %, los madrileños con un 15%, romanos con un 4,5% y otras ciudades hispanas, flamencas e italianas con porcentajes menores.

Del interés iconográfico de estas piezas nos hablan algunos ejemplares que reproducen esculturas y retablos desaparecidos, así como otras, especialmente de advocaciones marianas, que nos presentan imágenes adornadas, alhajadas y vestidas de distinto modo, según nos encontremos en el siglo XVII, XVIII o comienzos del XIX. Otras estampas son perfectos exponentes de devociones emergentes como la del Corazón de Jesús en pleno siglo XVIII, con un gran número de ejemplares de distinto tamaño e importancia, realizadas bajo los auspicios de los jesuitas, y distribuidas desde la Basílica de San Ignacio de Pamplona.



Ilustración de la edición pamplonesa de 1759 del P. Nieremberg: *De la diferencia entre lo temporal y eterno*.



CICLOS Y CONFERENCIAS

Jueves, 24 de abril de 2008

Ornamentación e ilustración de los libros Navarros del XVIII

D. Javier Itúrbide Díaz. Doctor en Historia



La actividad editorial en Navarra a lo largo del siglo XVIII es particularmente intensa, en buena parte debida a motivos políticos, institucionales, y administrativos. Sea como fuere, la centuria comienza con tres talleres en activo y concluye con seis, lo cual prueba que la demanda de trabajos de impresión fue en aumento, bien sea por parte de las instituciones del reino como de las comunidades religiosas y de los particulares, a los cuales se han de añadir los impresores, que promueven la tercera parte de los títulos publicados.

La calidad técnica de esas obras va en aumento y evoluciona del abigarrado libro barroco, de impresiones borrosas y papel de mala calidad, al de estilo clásico, en el que se utiliza buen papel y se hace gala de una tipografía cuidada, equilibrada con los blancos y despojada de adornos innecesarios.

Dos terceras partes de los libros cuentan con algún tipo ornamentación tipográfica, a base de motivos, en su mayor parte, toscos y repetidos en sucesivas impresiones. Este recurso es más frecuente en los de formato mayor, como el folio y el cuarto. Aquí las obras con adornos, que pueden ser cabeceras, viñetas, letras iniciales, filetes, corondeles o composiciones geométricas con tipos de imprenta, representan casi el noventa por ciento; por el contrario, estos recursos ornamentales son más escasos en las impresiones menores, en octavo y dieciseisavo, donde el porcentaje cae al 50 por ciento. De esta manera, se comprueba que el libro de formato grande está vinculado al prestigio editorial, luce una ornamentación que lo embellece y, por ello, tiene un precio más elevado. Por el contrario, las obras menores, de gran difusión y bajo precio reducen al máximo los costes de producción y para ello, entre otras medidas, suprimen todo elemento ornamental accesorio.

La extinción del gusto barroco y el afianzamiento del clasicismo, en la época de la Ilustración, también se advierte en la producción impresa. Los adornos tipográficos se hacen más raros a medida que pasa el tiempo, de tal manera que a principios de siglo el 80 por ciento de los libros luce adornos tipográficos y cuando finaliza ese porcentaje se ha reducido al 61.

Pamplona cuenta con talleres de imprenta numerosos, que trabajan sin problemas y que garantizan una vida sin agobios al propietario y a sus oficiales y aprendices. Son empresas familiares que en algunos casos adquieren dimensiones considerables por la capitalización y número de empleados. Pero no se ha de olvidar que esos talleres están apartados de los grandes centros editoriales, y que, en definitiva, tienen una actividad modesta, dirigida a un mercado local reducido y que sus impresos no pueden ni preten-

CICLOS Y CONFERENCIAS

den competir con las grandes ediciones de Madrid, Valencia o Barcelona. Por este motivo, se perpetúan los grabados en madera, “entalladuras”, como recurso ornamental. En ellos predomina una factura tosca, una iconografía repetitiva, que ofrece un pobre balance artístico. Por su parte, el grabado calcográfico se abre camino con dificultad, toda vez que exige un procedimiento más prolijo y, en consecuencia, más caro. Los grabados abiertos para una determinada edición son raros, corresponden a las publicaciones institucionales, como pueden ser los *Anales de Navarra*, impresos en 1684, 1755 y 1766; hay, sin embargo, editores privados, con recursos económicos y gusto por el trabajo de calidad, que promueven libros ilustrados, como sucede con Miguel Antonio Domech; finalmente, se encuentra un reducido número de autores que se embarca en la aventura de editar su libro enriquecido con las ilustraciones que ha encargado con ese fin.

Si la ornamentación tipográfica era un recurso habitual en los libros navarros del XVIII, por su nulo coste, la ilustración es más rara porque exigía una importante inversión que en algún caso supuso el 45 por ciento, mientras que la impresión del texto requirió el 33 y la encuadernación el resto.

Las ilustraciones empleadas son mayoritariamente, en torno al 64%, de tipo ornamental, le siguen con un 20% las de tema heráldico y en tercer lugar, con un modesto 12%, las de contenido piadoso. Aquí, en las imprentas de la capital Navarra, no se encuentran los soberbios grabados de retratos, paisajes, botánica o ingeniería que ocupan a los prestigiosos grabadores de la Corte.

Puesto que las ediciones ilustradas son raras, al comienzo de la centuria, cuando se requiere el trabajo de un grabador en metal se ha de buscar fuera de Navarra, al otro lado de los Pirineos. De esta manera se conoce la intervención de grabadores procedentes de Toulouse en impresiones de 1706 (Jacques Simonin) y 1714 (Jaime Laval); a mediados de siglo figuran grabadores aragoneses a los que se encomiendan trabajos de fuste, como el frontispicio de la *Novísima recopilación de leyes* (1735, Juan de la Cruz) y los *Anales de Navarra* (1766, José Lamarca); finalmente, el oficio calará en artesanos navarros, como Manuel Beramendi. Convendrá tener presente que el trabajo de grabador, que tiene una reducida demanda, se compagina con el de platero, con actividad más constante, y con el que tiene, desde el punto de vista técnico, muchos puntos en común.

A manera de resumen, se ha de subrayar el vigor editorial que muestran las imprentas navarras de la época de la Ilustración, el progreso técnico y artístico que experimentan a lo largo de la centuria, el inexorable abandono del barroco para asumir el clasicismo en las pautas tipográficas y, finalmente, el uso sistemático de motivos ornamentales en las publicaciones, aunque con tendencia a moderar sus manifestaciones, mientras que los libros ilustrados, por motivos económicos, son raros y de calidad inferior a las grandes imprentas de la Corte.

Arriba:
Anales del Reyno de Navarra, 1766.

Centro:
Quinto Curcio, 1759.





CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CICLO DE CONFERENCIAS

EL GRABADO EN EL SIGLO DE LA ILUSTRACIÓN

Miércoles, 23 de abril de 2008

19:00h.

El grabado -técnica y arte- al servicio de la España Ilustrada

D. Juan Carrete Parrondo. Universidad Nacional a Distancia. Madrid.

A continuación tendrá lugar la presentación del segundo volumen de los *Cuadernos de la Cátedra del Patrimonio y Arte Navarro*, dedicado a la promoción y mecenazgo del arte en Navarra.

Jueves, 24 de abril de 2008

18:00h.

Grabado y estampa devocional en Navarra

D. Ricardo Fernández Gracia. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.
Universidad de Navarra.

19:00h.

Ornamentación e ilustración de los libros navarros del XVIII

D. Javier Iturbide Díaz. Doctor en Historia.

Sala de conferencias de la Avda. del Ejército, 2. Pamplona
Entrada libre

PATROCINA:



COLABORAN:

un proyecto
elegido por
clientes de
can



DIARIO DE NAVARRA
Domingo 20 de abril de 2008



Juan Carrete Parrondo, en la Universidad de Navarra. FOTOGRAFÍA DE CHARLES COCKRELLA

JUAN CARRETE PARRONDO EXPERTO EN ARTE

“Hoy hablamos, más que de artistas, de activistas”

Es experto en arte del siglo XVIII, pero dirige un espacio dedicado a la creación más moderna. Y aconseja a los centros de arte contemporáneo que sean sobre todo dinámicos, que se fijen en los procesos creativos más que en las obras mismas

JESÚS Rubio
Pamplona

Juan Carrete Parrondo dirige en Madrid Intermediae, un espacio para la creación contemporánea. Y, sin embargo, es un experto en el arte del siglo XVIII. No hay contradicción, a su juicio. “Es normal que quien tiene formación sobre el siglo XVIII se dedique al siglo XX. Como Goya, que siempre estaba abierto a las novedades que le deparaba el arte”. Por eso, no hay contradicción en que la entrevista verse sobre el arte más moderno, a pesar de que Carrete viajó a Pamplona para ofrecer, invitado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra, una conferencia sobre grabados del siglo XVIII.

¿Qué deben tener los centros de arte contemporáneo?

El arte contemporáneo está en continuo cambio y todos los modelos se quedan casi viejos antes de empezar. Por eso uno de los aspectos fundamentales es que esos centros sean dinámicos, que potencien los procesos.

El arte contemporáneo en Navarra ha recibido buenas noticias con la cesión de la colección Huarte Beaumont o la apertura del Centro

Huarte. ¿Qué pueden aportar?

Básicamente los centros que surgen en Pamplona están basados en sus colecciones propias. Sin embargo, a veces, para tener dinamismo, los centros más contemporáneos no tienen colección, porque ata bastante. Y el creador contemporáneo no aprecia tanto el producto como el proceso por el que llega a ese resultado. Por eso, muchas veces en esos centros la obra de arte está en la mediateca, en haber documentado esa acción creativa.

Sus palabras recuerdan al planteamiento del Centro Huarte.

Hoy lo importante es crear redes de comunicación entre creadores. La palabra artista se ha quedado pequeña. El arte no se reduce al arte plástico, sino que es mucho más. Más que de artistas, se habla de activistas, porque tienen una finalidad no sólo multidisciplinar sino interdisciplinar. Se mezclan distintas disciplinas, y ya no sólo las clásicas del arte, sino también la sociología, el humanismo, la política... Además, aunque el creador individual tiene que existir y existe, lo que se potencia es el trabajo colaborativo.

¿Cuál puede ser la importancia del futuro Centro Huarte Beaumont?

Todo lo que sea crear nuevas instituciones es importante, pero en buena medida depende de la voluntad de quien lo dirige, y no hablo ya de la institución, sino de la persona, de que sea abierta y sepa que está en un nuevo tiempo...

En todo caso, al arte contemporáneo no acaba de llegar al público. Ese es un tema complejo. Se tiene que dar un total imbricación entre tres factores: la institución, el creador y el público. Este no se puede convertir sólo en una persona que mira, sino que también ha de participar. Es complicado, porque no tenemos una cultura de la participación. Al no existir, cuando los poderes públicos hacen una actividad cultural, al público lo tratan como un mirón. En los procesos creativos hace falta que intervenga el propio público. Por eso es importante el hecho de formar talleres en los que el público participe.

¿Tan distinto es el arte actual respecto al de otros siglos?

Totalmente. El arte histórico estaba al servicio de distintos poderes, de la iglesia, de la monarquía, de determinadas clases sociales... Tras el romanticismo eso se rompe y se asiste a una evolución, que tiene un punto de inflexión en las vanguardias históricas. Ahora, las nuevas tecnologías que irrumpen en todo, y también irrumpen en la creación, nos van a dar la ocasión a que pueda surgir algo distinto. Con las nuevas tecnologías las obras dejan de ser individuales. Como con la Wikipedia, que la hacen miles o millones de personas.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Presentación:

Presentación de los Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro 2007, Vol. 2

Lugar: Sala de Conferencias de la Avda. del Ejército, 2
Miércoles, 23 de marzo de 2008

D^a. M^a concepción García Gainza, directora de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, y D. Ricardo Fernández Gracia, subdirector, en el momento de la presentación del volumen.



El miércoles 23 de abril, coincidiendo con el Día del Libro, se presentó en Pamplona el segundo volumen de los Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro en el que han participado profesores de la citada Cátedra así como especialistas del arte navarro. El acto tuvo lugar en la sala de conferencias de la avenida del Ejército, 2, a continuación de la conferencia que a las 19.00 h. impartió D. Juan Carrete Parrondo, de la UNED de Madrid, con el título “El grabado -técnica y arte- al servicio de la España Ilustrada”, dentro de un ciclo dedicado a *El Grabado en el Siglo de la Ilustración*, que tuvo lugar el mismo miércoles y el jueves en la citada sala.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Si el primer número estuvo centrado en la Catedral de Pamplona al publicarse como Homenaje a don Jesús María Omeñaca, que había sido canónigo tesorero y Director de Arte Sacro de la diócesis navarra, este segundo está dedicado íntegramente al tema de la promoción y el mecenazgo en el arte navarro.

A lo largo de las últimas décadas, la historia del arte se ha ido acercando a los aspectos sociales, económicos y legales que contextualizan los bienes culturales, así como a la realidad histórica y social del binomio artista-comitente, cuestiones todas ellas que han estado un tanto alejadas, si no totalmente olvidadas, en muchos trabajos, por el interés centrado en disquisiciones puramente formales.

La labor de promoción desarrollada por los reyes y reinas, obispos y cabildos eclesiásticos, instituciones civiles, familias, así como destacados personajes navarros que ocuparon puestos notables en la Corte de Madrid o en América y que amasaron elevadas fortunas es analizada y valorada en este libro. De esta manera, la Cátedra contribuye por medio de la investigación a un mejor conocimiento del patrimonio navarro actualizado por nuevos enfoques y enriquecido por nuevas perspectivas.

La presente edición ha contado con el patrocinio del Gobierno de Navarra y la colaboración de Diario de Navarra y un proyecto “Tú eliges: tú decides” de la Fundación Caja Navarra.

El volumen contiene 16 estudios inéditos sobre aspectos relacionados con la promoción artística desde la Edad Media a nuestros días, abarcando en sus contenidos temas que van desde la arquitectura a las artes suntuarias (joyas o bordados).

Índice:

Alicia Andueza Pérez, *Lujo y devoción: donaciones a los ajuares textiles de algunas vírgenes navarras*

M^a Pilar Andueza Unanua, *Arquitectura señorial barroca en Miranda de Arga: La casa principal del mayorazgo Vizcaíno*

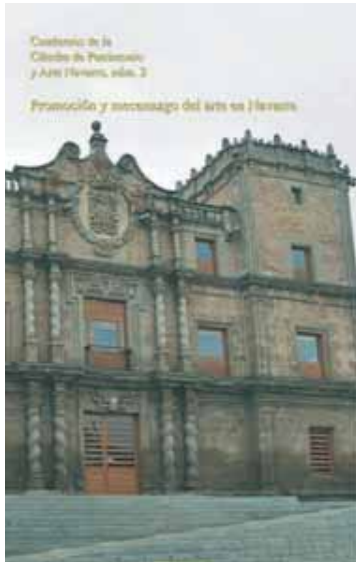
Naiara Ardanaz Iñarga, *Promoción artística de Juan Lorenzo Irigoyen y Dutari, obispo de Pamplona (1768-1778)*

José Javier Azanza López, *Promotores y comitentes de la escultura conmemorativa de comienzos del siglo XXI en Navarra*

Jesús Criado Mainar, *Nuevas noticias documentales sobre el antiguo retablo mayor de la Catedral de Pamplona*

Esther Elizalde Marquina, *La labor promotora de un arzobispo navarro: D. José Julián de Aranguren y la Iglesia Parroquial de Santa María de la Asunción de Barásoain*

CICLOS Y CONFERENCIAS



Portada del segundo volumen de los Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

Ricardo Fernández Gracia, *Promotores en el exorno de los grandes templos navarros: las capillas mayores tras el Concilio de Trento*

Clara Fernández-Ladreda Aguadé, *Obispos y reyes, promotores de la catedral de Pamplona*

María Concepción García Gainza, *Sobre las esculturas de Luis Salvador Carmona en Lekaroz*

Pablo Guijarro Salvador, *La fundación de la Real Casa de Misericordia de Tudela: los testamentos de Ignacio de Mur y María Huarte*

Santiago Hidalgo Sánchez, *Obispo y cabildo, promotores en la Edad Media: el caso del claustro de Pamplona*

Ignacio Miguéliz Valcarlos, *El tesoro de San Fermín: Donación de Alhajas al Santo a lo largo del siglo XVIII*

Eduardo Morales Solchaga, *Un ejemplo de promoción confraternal: la casa de la Hermandad de San José y Santo Tomás de los carpinteros y albañiles de Pamplona*

Julio R. Segura Moneo, *Mecenazgos y patronazgos en la colegial de Tudela*

María Josefa Tarifa Castilla, *Un ejemplo de promoción artística en la iglesia de Santa María la Real de Sangüesa. Noticias documentales sobre la construcción de la capilla Esquiva*

Ignacio J. Urricelqui Pacho, *La promoción artística en Navarra durante la Restauración (1875-1931): los encargos y adquisiciones de obras pictóricas de la Diputación de Navarra y del Ayuntamiento de Pamplona*



CICLOS Y CONFERENCIAS

Conferencia:
**La catedral de Santiago de Compostela,
meta del camino**

D. José Manuel García Iglesias

Catedrático de Hª del Arte. Universidad de Santiago de Compostela

Colabora: Amigos del Camino de Santiago (Navarra)

Lugar: Sala de conferencias de la Avda. del Ejercito, 2

Martes, 20 de mayo de 2008



El ser mismo de esta basílica tiene una justificación inicial que se ha mantenido, a lo largo de los siglos, como su fundamento mismo: guardar y honrar la tumba del Apóstol Santiago el Mayor, descubierta en las tierras de Galicia, en el “finisterre” ibérico de Europa, en el siglo IX.

En ese mismo momento, con el reconocimiento de aquella tumba por quienes representaban a la monarquía asturiana - Alfonso II- se oficializa el valor del hallazgo y la noticia llegará hasta los mas lejanos rincones en los que está presente el cristianismo, convocándose, de este modo, la visita al Lugar Santo.

Tras las primeras construcciones prerrománicas, que dignificaron el lugar de la tumba, y ya en el año 1075 se inicia el levantamiento del templo actual, en su configuración románica. La historiografía ha consagrado la denominación de un modelo de tem-



Fachada del Obradoiro
antes y después de la
obra barroca.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Imagen del Apóstol de Santiago de Compostela.

plo, vinculado a los Caminos de Santiago, denominado “iglesia de peregrinación” que adquiere su culminación, precisamente, en este exponente compostelano, de tal manera que, ya en sus principios mismos, la Catedral jacobea sintetiza, formalmente, en su arquitectura, la creatividad constructiva - con sus exigencias funcionales- del Camino.

El reinado de Felipe IV supuso, ya en el siglo XVII, la formalización, en clave real y como obligación permanente, de la relación oferente de la monarquía hispana con el Apóstol Santiago el Mayor, Patrón de las Españas. De este modo el Rey - o su Delegado Regio- se convirtió, simbólicamente, en Caminante que se presenta dos veces al año, ante el sepulcro, para entregar una determinada Ofrenda. En ese contexto el Barroco engalana el templo y acumula funciones a favor del mismo culto.

Al tiempo - y con un discurso cambiante a lo largo de los siglos- el peregrino anónimo formalizó su propio ritual en clave de su propio camino: admirar las reliquias, abrazar al Santo, ver volar al “Botafumeiro”, visitar la tumba, “tocar” el Pórtico de la Gloria han de entenderse como particulares experiencias devotas propias de la Catedral de Santiago, Meta del Camino.



D. José Manuel García Iglesias, D^a. María Concepción García Gainza y D^a. M^a Victoria Arraiza, presidenta de los Amigos del Camino de Santiago en Navarra.



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CONFERENCIA

Martes, 20 de mayo de 2008

LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA, META DEL CAMINO

Ponente: D. José Manuel García Iglesias
Catedrático de Historia del Arte. Universidad
de Santiago de Compostela.

Sala de conferencias de la Avda. del Ejército, 2. Pamplona

19.30 horas.
Entrada libre

PATROCINA:



Gobierno
de Navarra

COLABORAN:



un proyecto
elegido por
clientes de
can

DN
DIARIO DE
NAVARRA

DIARIO DE NAVARRA
Domingo 18 de mayo de 2008

CICLOS Y CONFERENCIAS

Ciclo de conferencias: San Fermín: Culto, fiesta y arquitectura

Lugar: Sala de conferencias de la Avda. del Ejército, 2

Martes, 17 de junio de 2008

La capilla de San Fermín: arquitectura y culto

D. José Luis Molins Mugueta. Archivero Municipal de Pamplona



Una alusión a la antigüedad del culto a San Fermín en Francia -durante el reinado de Carlos el Calvo y mediante distintos testimonios del siglo IX- y las referencias documentalmente acreditadas en Navarra sobre la veneración de sus reliquias, traídas desde Amiens en la Edad Media y diferentes momentos del siglo XVI, dio paso a la exposición pormenorizada sobre la historia y el análisis arquitectónico y artístico de la Capilla de San Fermín, erigida en la pamplonesa iglesia parroquial de San Lorenzo.

Las obras se desarrollaron entre 1696 y 1717, siguiendo los planos de Santiago Raón, Martín de Zaldúa y Fr. Juan de Alegría, dentro de las concepciones propias del Barroco, tanto en lo estructural-espacial como en todo lo relativo al ornato. Pareció conveniente establecer un análisis comparativo con la Capilla de Nuestra Señora del Camino, construida entre 1756 y 1776 en la cercana iglesia de San Cernin, por las significativas coincidencias. Se abordó la descripción del trono y altar primitivos, obra del mallorquín Pedro Onofre, que, situado bajo la cúpula, centraba el espacio interior. A este respecto resultaron útiles tanto una pintura de Pedro Antonio Rada, datada en 1756, como un conocido grabado de Lamarca, cuya plancha se abrió a devoción en 1765.

Se ofrecieron noticias de la financiación de las obras, precisando el papel que al respecto desempeñó el Ayuntamiento, bien aportando caudales propios, bien estimulando y canalizando el apronto de limosnas y prestaciones de los devotos del Santo. Este destacado papel municipal justificó en su momento que el "Regimiento" ostentase el derecho de patronato sobre la capilla. Precisamente, al ver discutida esta regalía, entre 1758 y 1786 el Municipio renunció a su ejercicio y emprendió pleitos contra la Obrería de San Lorenzo, en las jurisdicciones eclesiástica y civil. Y lo que resulta más interesante desde el punto de vista de la arquitectura, se planteó la construcción de un



CICLOS Y CONFERENCIAS

templo nuevo dedicado al Santo Patrono, en terrenos de lo que entonces formaba parte de la Taconera y hoy se conoce como Paseo de Sarasate. Esta circunstancia explica que en el Archivo Municipal se conserven y pudieran ser aportados a la conferencia plantas y alzados - varios de los cuales están firmados por Juan Lorenzo Catalán- de un templo exento que no llegó a construirse.

En 1795 se derrumbó la media naranja y linterna de la capilla sanferminera. Tan sólo una vez restablecida la paz con el gobierno francés de la Convención se pudo pensar en acometer la necesaria reconstrucción, a la vez que, de paso, en adecuar el ornato interior del recinto al nuevo gusto académico, genéricamente conocido como neoclásico, bien opuesto al barroquismo que hasta entonces ofrecía. Convocado el oportuno concurso, presentaron proyectos Fernando Martínez Corcín, Diego Díaz de Valle, Juan José Armendáriz y Santos Ángel de Ochandátegui, todos ellos arquitectos con aportaciones a la implantación del academicismo en Navarra. Fueron elegidos los planos firmados y fechados por Ochendátegui el 13 de diciembre de 1797. Las obras, siguiendo las trazas de este durangués, hombre de confianza de Ventura Rodríguez, se extendieron entre 1800 y 1805 y prestan al interior de la capilla el aspecto clásico, sobrio y depurado que hoy le es propio.

Finalizó la disertación con la obligada referencia al trono que en la actualidad cobija la imagen relicario de San Fermín: concebido por el escultor Francisco Sabando, fue inaugurado en julio de 1819.



Izquierda:
S. A. Ochandátegui,
Proyecto de reconstrucción de la capilla de San Fermín, 1797 (Imagen cedida por el Archivo Municipal de Pamplona).

Derecha:
Francisco Sabando y Anselmo Salanova,
Templete de San Fermín, 1819.

CICLOS Y CONFERENCIAS

Miércoles, 18 de junio de 2008

Fiesta, arquitectura y urbanismo en Pamplona al compás de sus plazas de toros (en el 50 aniversario de la Feria del Toro)

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



Al igual que la propia fiesta, también el coso taurino ha evolucionado con el paso del tiempo, pasando de un espacio urbano común -las plazas mayores o plazas del coso- a un recinto específico como son las plazas de toros. Si bien las primeras plazas de toros fijas datan de la segunda mitad del siglo XVIII, será a partir del siglo XIX cuando se incorporen definitivamente al paisaje urbano y pasen a formar parte del patrimonio artístico de las ciudades españolas.

Pamplona, ciudad con marcada vocación taurina, no fue una excepción a este panorama general, de manera que las grandes celebraciones taurinas tenían lugar en la Plaza del Castillo, la más apropiada por sus extraordinarias dimensiones. Previamente los carpinteros de la ciudad acondicionaban el espacio y acotaban su perímetro, que al resultar demasiado extenso, se reducía mediante un cerramiento provisional de madera, compuesto por unos tablados que formaban una magnífica galería corrida de 19 arcos de medio punto que proporcionaba gran número de localidades.

El primer intento para construir una plaza de toros fija en Pamplona tiene lugar en 1777, cuando la Corporación Municipal acordó solicitar las plantas de las recién construidas plazas de Madrid y Zaragoza para tomar como referencia. El proyecto se concretó en un magnífico diseño firmado por el maestro de obras José Pablo de Olóriz, y se pensó como emplazamiento más adecuado el campo de la Taconera, pero finalmente el dictamen real no autorizó su construcción. Tampoco prosperó el intento realizado tres años más tarde que proponía levantar un nuevo lienzo de casas en mitad de la Plaza del Castillo, lo que hubiese transformado radicalmente la fisonomía del “salón” de la ciudad; ni el que tuvo lugar en 1803, auspiciado por la Junta de la Casa de Misericordia.

Así las cosas, en 1830 el arquitecto de la Diputación José de Nagusia presentó un proyecto de plaza de toros con capacidad para 8.000 personas distribuidas en un tendido descubierto y dos niveles de gradas cubiertas. La plaza, cuya inauguración tuvo lugar el 6 de julio de 1844, se levantó en terrenos del antiguo convento de carmelitas descalzas, en uno de los frentes de la Plaza del Castillo. De vida efímera, sus graves defectos constructivos significaron su derribo en 1850, siendo sustituida por una nueva con idénticas dimensiones y en el mismo emplazamiento que la anterior.

La nueva plaza abrió sus puertas en las fiestas de San Fermín de 1852, y durante casi setenta años fue el coso taurino pamplonés, hasta que en la segunda década del

CICLOS Y CONFERENCIAS



siglo XX se planteó su demolición y la construcción de una nueva. El baluarte de la Reina fue el lugar elegido como emplazamiento del nuevo coso taurino, cuyo proyecto corrió a cargo del arquitecto donostiarra Francisco Urcola dada su experiencia en este tipo de obras, como había puesto de manifiesto en la Plaza de El Cofre de San Sebastián (1903) y de la Monumental de Sevilla (1918).

Inaugurada el 7 de julio de 1922, la plaza del Ensanche es buen exponente de cómo los nuevos materiales sirven a un lenguaje arquitectónico todavía historicista. Al interior contaba con tendido numerado, grada cubierta que supone una prolongación del tendido, y zona de palcos en la parte superior. Su capacidad se situaba en torno a los 13.000 espectadores.

El Segundo Ensanche se fue desarrollando en los años siguientes, y la plaza de toros no dio la espalda a la nueva ciudad, sino que se asomó a ella, marcando una interesante perspectiva con la Avenida de Roncesvalles, en la que la puerta principal se convertía en el escenográfico telón de fondo.

En las décadas posteriores a su construcción, la plaza de toros va a ser objeto de sucesivas reformas, encaminadas siempre a lograr un mismo objetivo: el aumento de su aforo. A ello obedecen, aunque todavía de forma modesta, las llevadas a cabo en 1942 y 1952. Será ya en la década de los años sesenta cuando tenga lugar una profunda remodelación de la plaza conforme al proyecto de Rafael Moneo, consistente en una ampliación vertical en altura. Para ello fue necesario derribar el graderío superior, sustituido por uno de mayor capacidad que se transformó en una enorme andanada. Se alcanzaron así las 19.529 localidades. Al exterior, la ampliación se manifiesta estructuralmente con rotundidad, como una serie de grandes costillas con forma de triángulo. Por último, la reciente de la plaza en los años 2004-05 ha ido encaminada a mejorar la accesibilidad y seguridad del coso pamplonés, para adaptarlo al Reglamento de Espectáculos Taurinos en materia de seguridad.

Izquierda:
Vista aérea de Pamplona
con sus dos plazas de
toros, 1922.

Plaza de Toros de
Pamplona, 1923.
Foto Zaragüeta (Archivo
Municipal de Pamplona).



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Entrada libre

Ciclo de CONFERENCIAS

San Fermín: Culto, Fiesta y Arquitectura

◦ *Martes, 17 de junio de 2008, 19:30 h.*

La Capilla de San Fermín: arquitectura y culto
D. José Luis Molins Mugueta. Archivero Municipal de Pamplona.

◦ *Miércoles, 18 de junio de 2008, 19:30 h.*

Fiesta, arquitectura y urbanismo en Pamplona al compás de sus plazas de toros (en el 50 aniversario de la Feria del Toro)

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

Sala de Conferencias de la Avda. del Ejército, 2. Pamplona 19.30 horas.

PATROCINA:



Gobierno
de Navarra

COLABORAN:



un proyecto
elegido por
clientes de **can**



DIARIO DE NAVARRA
Domingo 15 de junio de 2008

CICLOS Y CONFERENCIAS

Ciclo de conferencias: Conocer mejor Fitero y su monasterio

Colaboran: Asociación de Amigos del Monasterio de Fitero,

Baños de Fitero y Ayuntamiento de Fitero

Lugar: Ayuntamiento de Fitero

Lunes, 18 de agosto de 2008

Fitero y los viajeros de otros tiempos

D. Esteban Orta Rubio. Historiador. SEHN



Con esta conferencia, Esteban Orta ofreció una visión de Fitero en las décadas centrales del siglo XIX, a través de lo descrito por cinco viajeros que visitaron o residieron temporalmente en la villa navarra. Cuatro de ellos fueron personalidades muy conocidas en las artes y en las letras españolas de la época: FRANCISCO DE PAULA MELLADO, GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, JUAN MAÑÉ Y FLAQUER, y PEDRO DE MADRAZO; el quinto es un médico del balneario, TOMÁS LLETGET Y CAYLÀ, que escribió una *Monografía de los Baños y aguas termo-medicinales de Fitero*, publicada en 1870.

El conferenciante comenzó mostrando la razón por la que esta pequeña localidad ha sido tan visitada por viajeros de diferentes épocas. No es otra que albergar en ella, o en su término municipal, el célebre monasterio cisterciense y los renombrados baños minerales. Ante la necesidad de acotar el tema dentro de los límites temporales de una conferencia, eligió el momento en que Fitero alcanzó su máxima importancia económica y demográfica, es decir entre 1840-1890, y tras una corta exposición sobre la evolución demográfica en estos años, pasó a mostrar, ayudado de abundantes fotos, grabados y dibujos de la época, los relatos y descripciones de cada uno de los viajeros.

Aunque la figura de Gustavo Adolfo Bécquer, destaca sobre las demás, Orta hizo mayor hincapié en los testimonios de los otros viajeros, por ser menos conocidos del gran público. Subrayó las diferencias entre las visiones de la época romántica, plasmadas en Francisco de Paula Mellado y Bécquer, y las de los tres restantes, mucho más realistas, hijas de una España que luchaba por incorporarse a los cambios acelerados del último tercio del siglo XIX.

Puso también de manifiesto, cómo las diferentes crónicas se complementan entre ellas para darnos una visión sugerente del territorio, paisaje, economía y arte de este enclave situado en los confines de Navarra, Castilla y Aragón. El ejemplo más claro de complementariedad lo encontramos en Juan Mañé y Flaquer, y Pedro de Madrazo. Mientras el





Grabado de los baños primitivos de Fitero, s.XIX.

periodista catalán, en su libro *El Oasis. Viaje al País de los Fueros*, se centra fundamentalmente en la descripción del balneario; el historiador y crítico de arte, Pedro de Madrazo, en su monumental obra *España. Sus monumentos y arte. Su naturaleza e historia*, profundiza en la joya del monasterio cisterciense.

Finalizó Esteban Orta con una sugerente descripción de Fitero, muy poco conocida, que trazó el doctor Tomás Lletget y Caylà, en el primer capítulo de su libro sobre el balneario. En ella se plasman diversos aspectos que ayudan a entender mejor temas como la vivienda, alimentación, vestido, producciones y modos de vida en un pueblo de la Ribera de Navarra entre el final del reinado de Isabel II y el comienzo del Sexenio Revolucionario.



Izquierda:
Francisco de Paula Mellado,
Recuerdos de un viaje por España, Madrid, 1849.

Derecha:
Tomás Lletget y Caylà,
Monografía de los baños y aguas termo-medicinales de Fitero, Barcelona, 1870.



CICLOS Y CONFERENCIAS

Martes, 19 de agosto de 2008
Localidades fiteranas en España

D. Jesús Tanco Lerga

Vicepresidente de la Asociación de Periodistas de Navarra



El nombre de los pueblos no pocas veces define y también proyecta la personalidad de ellos. Los pueblos que delimitan comunidades geográficas o sociales suele tener denominaciones como de Frontera, Jerez de la Frontera, o Limitaciones, como el monte del mismo nombre en Navarra, o aluden a las calzadas de fin de término. Otro ramillete de descripción de puntos de límite, es de los fiteros.

El conferenciante glosó los otros pueblos de España que con variaciones lógicas, del uso lingüístico, llevan el mismo nombre que la villa abacial, que quizá podría haberse llamado, por ejemplo, Santa María con o sin Fitero, Castellón, Villarreal, Niencebas, etc. Fitero y su personalidad viene trazada por estos aspectos, y en gran parte está marcado su carácter religioso y civil, por ello.

Fitero, el eslabón de reinos, está a un tiro de piedra de Soria en la Castilla histórica, de esa región tan peculiar de raíz navarrocastellana que es la Rioja y del reino aragonés. La Mesa o el mojón de los Tres Reyes con ese recuerdo en hito de piedra es representativo de lo que es y significa Fitero. Villa que no podía llevar mejor nombre, o por lo menos el más apropiado que Fitero o la piedra fita que señala el comienzo de Navarra y delimita un ángulo especial de nuestra geografía española. Hay otras poblaciones situadas en la misma que tienen el mismo nombre. Todos los fiteros son pueblos de frontera, que comparten esa cualidad de marcar el fin o el principio de una demarcación, de reino antaño, de provincia o merindad, de circunscripción. La piedra fita es el mojón que bien visible físicamente, señala el comienzo o confín de un territorio con personalidad propia. La palabra fita o ficta deriva del verbo latino *fígere*, clavar. Itero del Castillo, provincia de Burgos, el del poema de Fernán González:

“Entonces era Castiella un pequeño rincón/ era de castellanos Montes de Oca mojón/ e de la otra parte Fitero el fondón”.

Al otro lado del puente sobre el Pisuerga, Itero de la Vega, provincia de Palencia, comienza en él, a Tierra de Campos, los antiguos *Campi Gothorum*, los Campos de los Godos, de la Crónica Albeldense,

En la provincia de Palencia, partido judicial de Saldaña, se encuentra otro homónimo, Itero Seco. Piedrafita del Cebreiro. Dentro del municipio, y unido por una carretera de montaña, se encuentra el emblemático pueblo con santuario y parada obligada de peregrinos Piedrafita de Jaca, que marcaba el confín de la demarcación

CICLOS Y CONFERENCIAS

Asistentes a las conferencias que tuvieron lugar en el Ayuntamiento de Fitero.

de la ciudad jacetana, con romana fundación y foco de resistencia ante los sarracenos. Piedrahita, villa abulense, cabeza de partido judicial, a pie de Gredos con magníficos atractivos turísticos. Piedrahita, lugar y municipio turodense a una veintena de kilómetros se encuentran las localidades de Herrera de los Navarros y de Villar de los Navarros. Piedrahita de Castro, villa y municipio de Zamora, en la comarca de Castro y a un tiro de piedra de la ribera del Esla a punto de rendir aguas al Duero. Hay más denominaciones similares. La localidad de Hita, en Guadalajara, tiene también la misma raíz y significado que los fiteros o las piedrafitas.



CICLOS Y CONFERENCIAS

Jueves, 21 de agosto de 2008

El claustro en la historia: forma, función y significadoD^a. Santiago Hidalgo Sánchez

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

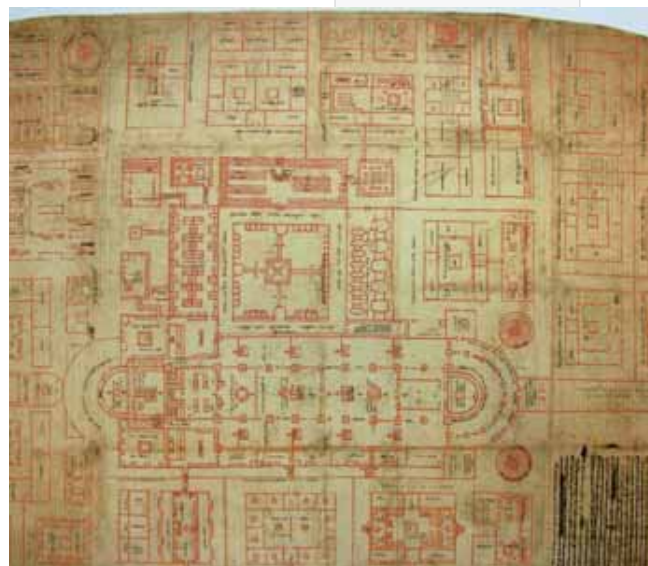
El claustro era y sigue siendo el corazón de la comunidad monástica, como muestran los planos diseñados por Le Corbusier para el monasterio dominico de Sainte-Marie-de-la-Tourette (Francia) en 1957.

Desde los primeros claustros, que aparecen en la Alta Edad Media (siglo IX), su función principal es la de ser un lugar de paso entre los diferentes edificios del complejo monástico. Además, es el marco de las principales actividades cotidianas de los monjes: lugar de estancia donde se lee en silencio a ciertas horas, aunque a otras, cuando los niños aprenden sus lecciones en voz alta, no tanto; donde los monjes se cortan el cabello, se lavan en el lavabo y realizan el *mandatum*. Sin embargo, es también un lugar donde la atmósfera de ritualidad litúrgica, tela de fondo de la vida monástica medieval, no pierde nunca totalmente sus derechos, siendo el claustro escenario de múltiples procesiones. Finalmente, es también un espacio para la otra vida, porque la mayor parte de los claustros servían como lugar de inhumación.

La conferencia trató también sobre otros tipos de claustros, catedralicios o parroquiales, donde las dos últimas funciones -escenario para la liturgia y lugar funerario- son las que primaron a la hora de su construcción.

Izquierda:
Escena de tonsura.
Capitel de la galería
sur del claustro de
Gerona.

Derecha:
Plano ideal de un
monasterio, conserva-
do en la biblioteca de
Sank Gallen, inicios del
siglo IX.



CICLOS Y CONFERENCIAS



Viernes, 22 de agosto de 2008

**El claustro del monasterio de Fitero:
Una lección de arquitectura renacentista en Navarra**

D.ª. María Josefa Tarifa Castilla

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

El claustro del monasterio cisterciense de Fitero es una de las obras arquitectónicas más significativas del arte navarro acometida en el siglo XVI, ya que proporciona una didáctica y singular evolución en piedra del arte del Renacimiento en España. El claustro bajo fue realizado bajo el patrocinio de los abades fray Martín de Egüés I (1503-1540) y fray Martín de Egüés II (1540-1580), iniciándose su edificación por la crujía oriental (c. 1530-1545) en la que trabajaron el cantero guipuzcoano Luis de Garmendia (natural de Alquiza) en la estructura arquitectónica y el maestro francés Baltasar de Arrás en la obra de piedra y maçonería y bultos, mientras que las otras tres pandas restantes fueron erigidas con modelos a lo romano bajo la dirección del también cantero guipuzcoano Pedro de Arteaga a lo largo de los años 1561 y 1572. La fábrica renacentista se erigió sobre el espacio ocupado hasta el momento por el claustro medieval, parte de cuyo material pétreo fue reaprovechado en la nueva construcción, además de utilizar piedra arenisca de la zona.

Los soportes, bóvedas y decoración esculpida en las diferentes pandas del claustro bajo muestran una evolución de estilo y factura propia de la arquitectura renacentista española. Los pilares varían a lo largo de las cuatro crujías y marcan una evolución que va desde esquemas tardogóticos con apoyos de tipo Reyes Católicos, con fustes fasciculados y capiteles corridos, a otros de tipo clasicista ubicados en la galería norte. Las bóvedas son particularmente interesantes, tanto por su riqueza de diseño como por su decoración, desde la modalidad de terceletes a otras cubriciones estrelladas más complejas que se enriquecen con combados cóncavos y convexos de diferente trazado.

El lenguaje ornamental esculpido en los capiteles, ménsulas y claves de las bóvedas de la crujía este refleja las novedades importadas del renacimiento italiano, siendo uno de los pocos conjuntos de la arquitectura ribera que conserva este lenguaje propio de principios del siglo XVI con el omnipresente grutesco, formado por elementos vegetales, humanos y animales que se metamorfosean, labrándose finas decoraciones con composiciones *a candelieri*, a base de caras afrontadas, guirnaldas, cabezas de ángeles, máscaras, monstruos, y animales fantásticos, con elementos de enlace

CICLOS Y CONFERENCIAS

como telas suspendidas, cintas y filacterias, estilo artístico que evoluciona en las galerías sur, oeste y norte hacia el “Manierismo fantástico” de inspiración rafaelesca y miguelangelesca, con la utilización de cartelas correiformes, telas colgantes o calaveras. Este programa decorativo alterna con escenas de carácter religioso como los capiteles dedicados a La Creación y un discurso profano cristianizado a través de los emblemas, con temas como el carro de la muerte. En las claves principales de las bóvedas se labraron los escudos de los abades que promovieron y financiaron las diferentes galerías claustrales.

Para esculpir este rico programa decorativo los artífices emplearon como fuentes de inspiración estampas italianas o francesas, junto a grabados que ilustraban los libros que se imprimieron en la época, como los dibujos grabados por Juan de Vingles en las orlas del libro de Juan de Iciar, *Orthographia Practica* (Zaragoza, 1548), o los capiteles que ilustran el tratado de Diego de Sagredo, *Medidas del Romano* (Toledo, 1526), los dibujos del *Codex Escorialensis*, o el bucráneo del libro IV del tratadista italiano Serlio.

Frente a la rica decoración del claustro bajo contrasta la austera severidad del sobreclaustro, levantado entre 1590 y 1613 durante los abadiatos de fray Marcos de Villalba (1590-1591) y de fray Ignacio de Ibero (1592-1613), acometido por destacados artífices cántabros vinculados al foco de Valladolid, Juan de Nates Naveda, Juan de Naveda y Juan González de Sisniega, portadores del lenguaje herreriano que emanaba de la Corte en el último tercio del siglo XVI tras la edificación del Monasterio de El Escorial, quienes edificaron el sobreclaustro en un nuevo lenguaje clasicista, haciendo de esta obra la primera en toda la geografía navarra en la que se impuso el Clasicismo.



Ménsula del claustro bajo.
Galería Este, c. 1530 - 1545.



CATEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Entrada libre

Ciclo de CONFERENCIAS

Para conocer mejor Fitero y su monasterio

- *Lunes, 18 de agosto de 2008, 20 h.*
Fitero y los viajeros de otros tiempos
D. Esteban Orta Rubio. Historiador. Sociedad de Estudios Históricos de Navarra
- *Martes, 19 de agosto de 2008, 20 h.*
Localidades fiteranas en España
D. Jesús Tanco Lerga. Vicepresidente de la Asociación de Periodistas de Navarra
- *Jueves, 21 de agosto de 2008, 20 h.*
El claustro en la historia: forma, función y significado
D^a. Santiago Hidalgo Sánchez. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra
- *Viernes, 22 de agosto de 2008, 20 h.*
El claustro del monasterio de Fitero: una lección de arquitectura renacentista en Navarra
D^a. María Josefa Tarifa Castilla. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra

Lugar: Ayuntamiento de Fitero

DN
DIARIO DE
NAVARRA

PATROCINA:



Gobierno
de Navarra

COLABORAN:



un proyecto
elegido por
cientos de
can

DIARIO DE NAVARRA
Domingo 17 de agosto de 2008

CICLOS Y CONFERENCIAS

Ciclo de conferencias:
El escultor Luis Salvador Carmona en el III
Centenario de su nacimiento (1708-2008)

Colabora: Museo de Navarra
Lugar: Museo de Navarra

Martes, 14 de octubre de 2007

Luis Salvador Carmona entre Valladolid y la Corte

D. Jesús Urrea. Director Honorario del Museo Nacional de Escultura de Valladolid



La llegada a Madrid en 1722 del futuro escultor estuvo precedida por una adolescencia que las noticias biográficas posteriores aseguran tuvo rasgos de precocidad. Si en su familia no existía ninguna tradición artística, en cambio la villa navarresa vivía un momento de auge económico que le permitía proseguir con dignidad el amueblamiento de su templo mayor que recientemente había sufrido las consecuencias de un hundimiento parcial de su torre. La llegada a Nava de ensambladores procedentes de Medina del Campo y de Valladolid como Francisco Martínez de Arce y Juan Correas, de obras escultóricas originales de Juan y de Pedro de Ávila que seguían la estela de Gregorio Fernández o de Bernardo Rincón, así como la presencia de otros artífices salmantinos, como el ensamblador Pedro de Gamboa o el escultor José de Lara, responsables de la sillería coral de la iglesia, justifican sobradamente que en un joven inquieto se suscitara la emulación en sus inclinaciones estéticas.

El espaldarazo para iniciar la adecuada formación artística lo obtuvo, según Ceán, de un canónigo segoviano que había observado los principios de su genio y que generosamente patrocinó su marcha a Madrid para estudiar en el taller de Juan Alonso Villabrille y Ron, el escultor más acreditado que había en aquel momento en la Corte. El contrato de aprendizaje de Luis Salvador fue suscrito por José Martínez de Arce, que se ha supuesto ser el ensamblador medinés de este nombre hijo de Francisco Martínez de Arce, lo cual resulta algo problemático ya que el 24 de junio de 1723, cuando se firma la referida obligación, éste contaba cinco años más que Carmona, siendo extraño que actuara como tutor y responsable del futuro escultor alguien que tampoco había cumplido la mayoría de edad. Es más probable que fuese el licenciado José Martínez de Arce, tío del ensambla-



CICLOS Y CONFERENCIAS

dor, quien representó legalmente la figura del padre del aprendiz, y cuya biografía habrá que conocer para justificar su relación con Villabrille.

Junto con las enseñanzas del escultor asturiano, Carmona tomaría contacto con la escultura de otros artistas que trabajaban en la Corte, como aquellos que colocaban sus obras en los retablos diseñados por José de Churriguera (m. 1724) o Miguel de Irazusta (m. 1743) y entre los que se contaban Pablo González Velázquez o Juan de Villanueva. El casticismo de estos o el de Alonso de Grana, desarrollado dentro de una dirección de barroco exaltado, irá dejando paso a un nuevo gusto de marcado refinamiento y exquisitez en cuya aceptación tuvo que jugar un papel muy decisivo, además de las piezas importadas de Nápoles o Roma, aquellas otras producidas por artistas franceses en el taller de esculturas de Balsain.

La estancia de Carmona en el de Villabrille superó los límites establecidos por la vigencia del contrato (hasta el 24-VI-1729) -tiempo durante el cual colaboró directamente en obras contratadas por éste como las esculturas del Puente de Toledo (1723) o el grupo de San Fernando (1726) para el Hospicio de Madrid-, ya que antes de fallecer el maestro (entre 1730 y 1732) su discípulo se asoció con el escultor segoviano José Galván, yerno de Villabrille, con el fin de cumplimentar diferentes encargos.

Desde esa fecha hasta 1739 no se tienen noticias de obras suyas, pero al contratar en aquel año doce esculturas para el retablo mayor de la iglesia de Santa Marina de Vergara, cuyo ensamblaje corría a cargo de Irazusta, deja patente la capacidad que entonces poseía el artista para afrontar grandes encargos, conjunto que le abrió las puertas del País Vasco y una poderosa clientela que iba a solicitar sus creaciones siempre dotadas de una calidad y belleza altísimas.

Los activos protagonistas de la denominada “hora navarra” residentes en la Corte encontraron en Carmona al mejor traductor de sus sentimientos estéticos. Para su iglesia nacional de San Fermín realizó a partir de 1743 un amplio muestrario escultórico para los Indaburu, Aldecoa, Gastón de Iriarte, Lavaqui o Goyeneche.

Aquel mismo año Carmona comenzó también a colaborar en la decoración del nuevo Palacio Real, a las órdenes del carrarés Gian Domenico Olivieri, esculpiendo mascarones, modillones y trofeos además de las estatuas de los reyes Ramiro I, Ordoño II, D^a Sancha, Felipe IV y Juan V y, años más tarde, varios relieves para la galería del cuarto principal. Labor tan dura como la talla en piedra la simultaneó con numerosas peticiones de escultura en madera destinadas a la iglesia guipuzcoana de Segura o a las navarras de Lesaca, Azpilicueta, Idiazábal, o Lecároz etc., efectuadas prodigiosamente mientras se ocupaba en otras para La Granja de San Ildefonso o para particulares, parroquias y congregaciones religiosas de Madrid.

Si bien en 1748 aspiró a gozar de nombramiento de escultor real no lo consiguió

CICLOS Y CONFERENCIAS

tal vez por los fundados celos de otros escultores o quizás por su declarada ambición, debiéndose de contentar en trabajar en diferentes ocasiones al servicio de la Corona tanto en la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Rosario en La Granja o en el Panteón de Felipe V en la Colegiata del citado Real Sitio. Su capacidad para la enseñanza la dejó bien patente tanto en la academia de Olivieri como, a partir de 1752, en los estudios de la Real Academia de San Fernando en la que ostentó el cargo de Teniente de Director, sintiéndose muy orgulloso de haber sido el maestro del escultor Francisco Gutiérrez.

Mercedarios, oratorianos, dominicos, trinitarios, jesuitas, etc. el duque de Frías, el marqués de Estepa, el de la La Bañeza, etc. se contaron entre sus clientes, habiéndose llegado a calcular su producción en más de quinientas efigies anotadas en “un cuaderno que por su orden las sentaba” y en cuyo cómputo entraban los pequeños crucifijos, los Niños de Pasión o las figuras de estuco y por supuesto el gran número de esculturas que hizo para fuera de la Corte (León, Astorga, Segovia, Salamanca, Talavera, Los Yébenes, Nava del Rey, Serradilla, Brozas, La Rioja, Loyola, etc.) satisfaciendo la demanda de quienes se encontraban interesados en conseguir los productos artísticos más actuales y de mayor prestigio.

La muerte de Carmona en 1767 nos privó de conocer el rumbo que habría seguido su arte al contacto con la nueva corriente que se venía gestando y cómo habría aceptado su genio el academicismo más riguroso que acabó superando la delicada ternura y la fresca espontaneidad de sus creaciones más personales.



Asistentes a la conferencia que tuvo lugar en el Museo de Navarra.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Miércoles, 15 de octubre de 2007

Luis Salvador Carmona: clientela y conjuntos escultóricos en Navarra

D.ª. M.ª Concepción García Gainza

Directora de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Se cumple este año el tercer centenario del nacimiento de Luis Salvador Carmona que es, sin duda, el mejor escultor del siglo XVIII. Nacido en Nava del Rey (Valladolid) en 1708 va a establecer su obrador en Madrid que se convertirá en el más importante de la Corte. Allí recibirá a una numerosísima clientela de obispos y nobles, caballeros y frailes, conocedores de su fama a través de los contactos que había establecido en el Palacio Real Nuevo y en la Real Academia de San Fernando en la que alcanzó a ser Teniente Director de Escultura.

Entre los clientes más destacados se encontraban los congregantes de San Fermín de los Navarros, hombres bien situados por pertenecer a la administración, al ejército, o a la iglesia o simplemente al mundo de los negocios cuya generosidad hizo posible la donación a la iglesia madrileña de un selecto grupo de quince imágenes. La Real Congregación puede considerarse el origen de los ricos conjuntos de esculturas de Salvador Carmona que se encuentran en Navarra, concentrados en el valle de Baztán y Cinco Villas y fuera de esta área en Sesma y Olite, de tal manera que la densidad de obras de Carmona en Navarra es superior a la de otras regiones españolas y constituyen un rico patrimonio artístico.

Obras de primera categoría del escultor son la Inmaculada Concepción y el grupo de San Martín del retablo mayor de Lesaka, imponente máquina realizada por el arquitecto Tomás de Jáuregui entre 1751 y 1754, y sufragada por el generoso legado dejado en Guatemala por Juan de Barreneche y Aguirre, natural de la citada villa.

También con dinero americano se hace el conjunto de seis esculturas que forman parte de los suntuosos retablos de Azpilcueta. Fue su mecenas don Martín de Elizacochea, nacido en 1679 en la casa Dorrea, que fue obispo de Durango y Michoacán en la Nueva España. Dotó a la parroquia de tres esculturas encargadas a Luis Salvador Carmona.

Otro conjunto importante de esculturas se encuentra en la parroquia de Lekaroz. Se fecha en 1756 un año más tarde que Azpilcueta cuyo ejemplo debió seguirse en el valle. Fueron sus comitentes diversos miembros de la familia Jáuregui procedentes de la casa Jaureguía de Ohárriz y cuyo miembro más destacado fue el virrey de Lima, don Agustín de Jáuregui y Aldecoa. Fue su hermano Francisco Martín de Jáuregui, residente en Madrid, quien aparece como responsable del encargo colectivo. Por su parte regaló a la iglesia de Lekaroz un Martirio de San Bartolomé, una escena com-

CICLOS Y CONFERENCIAS

puesta por tres figuras y un San Matías. Otro hermano del anterior, Pedro Fermín Jaúregui, arcediano de la Cámara y dignidad de la catedral de Pamplona regaló una Nuestra Señora del Rosario. Finalmente, José de Echeverría y Larreche, hijo de la casa Echeverría y residente en Madrid, regalaría un San José.

Sin salir del valle de Baztán se localiza otra Virgen del Rosario en Arizcun, de donde era originario Juan de Goyeneche y otra en Elizondo. Imagen con gran empaque es el de la Virgen de Santesteban, quizá regalo del marqués de Ustáriz, hijo del famoso mercantilista Jerónimo de Ustariz.

Fuera del ámbito baztánés se conservan esculturas de Salvador Carmona en otros lugares más meridionales de Navarra, como la parroquial de Sesma y el convento de franciscanos de Olite.



Luis Salvador Carmona.
Inmaculada Concepción.
Parroquia de Lesaka.

 **CÁTEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO**
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CICLO DE CONFERENCIAS

EL ESCULTOR LUIS SALVADOR CARMONA EN EL III CENTENARIO DE SU NACIMIENTO (1708-2008)

Martes, 14 de octubre de 2008
19.30 h
Luis Salvador Carmona entre Valladolid y la Corte
D. Jesús Urrea. Director Honorario del Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Miércoles, 15 de octubre de 2008
19.30 h
Luis Salvador Carmona: clientela y conjuntos escultóricos en Navarra
D^a. María Concepción García Gainza. Directora de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra

Lugar: Museo de Navarra
Entrada libre

PATROCINA:  Gobierno de Navarra

COLABORA:  **MUSEO**  un proyecto elegido por clientes de **can**

 **DN**
DIARIO DE NAVARRA

DIARIO DE NAVARRA
Domingo 12 de octubre de 2008

La Cátedra de Patrimonio recuerda al escultor Carmona



El público asistente, con Concepción García Gainza a la izquierda.

Se celebró el tercer centenario del nacimiento de Luis Salvador Carmona con dos conferencias

DN
Pamplona

La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, del Departamento de Arte de la Universidad de Navarra, conmemoró el tercer centenario del nacimiento del escultor español del siglo XVIII, Luis Salvador Carmona, con sendas conferencias a cargo del profesor Jesús Urrea, de la Universidad de Vall-



El ponente Jesús Urrea, director honorario del Museo de Valladolid, y de la profesora García Gainza, catedrática de Historia del Arte. Ambas sesiones tuvieron lugar el martes y ayer en el salón de actos del Museo de Navarra.

Jesús Urrea, bajo el título *Luis Salvador Carmona entre Valladolid y la Corte*, contextualizó la figura del escultor en el ambiente de su aprendizaje, junto a su maestro el asturiano Juan Alonso Villabrille y Ron, haciendo notar otros componentes que pudieron influir en el maestro, especialmente de algunos escultores activos en el Madrid del primer tercio del siglo XVIII, como Pablo González Velázquez.

La profesora García Gainza se centró en su intervención en la producción del escultor en tierras navarras. Los conjuntos de Sesma, Arpilkueta, Lekuzor, Olite o Lesaka, fueron analizados desde el punto de vista de su significado en la plástica española y europea del Siglo de las Luces y de *La Hora Navarra del siglo XVIII*, en denominación de Caro Baroja. La presencia en Navarra de destacados conjuntos hace que la mayor densidad de obras del artista se encuentre en la Comunidad Foral.

DIARIO DE NAVARRA
Jueves 16 de octubre de 2008

Diario de Navarra Mirónes, 10 de diciembre de 2008

DIARIO 2 57

TRIBUNA CULTURAL. La autora describe las obras que hay en Navarra de Luis Salvador Carmona, el mejor escultor español del siglo XVII. El valle de Baztan, Sesma y Olite reúnen ricos conjuntos del artista, la mayoría procedentes de los congregantes de San Fermín de los Navarros

Luis Salvador Carmona en su III centenario

MF Concepción García Gaiñza

S E ejemplo este año el tercer centenario del nacimiento de Luis Salvador Carmona que es, sin duda, el mejor escultor del siglo XVII no solo por su gusto y refinamiento, sino por la acurada síntesis que hace en su obra de lo hispánico y lo internacional que él conocía a través de múltiples referencias. Su escultura refleja mejor que la de ningún otro escultor la época que le tocó vivir, los retazos de los primeros Barrocos, en los que la corte se abre a influencias europea, francesa e italiana de mano de artistas extranjeros traídos por los reyes para crear un nuevo arte cortesano que fuera imagen adecuada de la nueva monarquía, y que había de plasmarse en las nuevas empresas reales como el Palacio Real Nuevo de Madrid y La Granja de San Ildefonso (Segovia). Salvador Carmona tomó parte en la creación del arte oficial de corte por su participación en varias empresas, pero trabajará también la imaginaria religiosa en madera en la línea de la tradición hispánica si bien actualizándola con el nuevo gusto barroco.

Cientes navarros

Este escultor nacido en Noya del Rey (Valladolid) en 1718 va a establecer su obra en Madrid, que se convertirá en el más importante de la Corte. Allí recibirá a una numerosísima clientela de obispos y nobles, caballeros y frailes, conocedores de su fama a través de los contactos que había establecido en el Palacio Real Nuevo y en la Real Academia de San Fernando en la que alcanzó a ser Teniente Director de Escultura.

Entre los clientes más destacados se encuentran los congregantes de San Fermín de los Navarros, hombres bien situados por pertenecer a la administración, al ejército, o simplemente al mundo de los negocios, cuya generosidad hizo posible la donación a la iglesia madrileña de un selecto grupo de quince imágenes. Según dicen los textos de la época, la iglesia de la congregación era una de las más bellas de Madrid y más visitadas por sus esculturas. Fue Gaspar de Irujo, un bautizado de Irujo, el encargado de contratar personalmente las imágenes con el escultor.

La Real Congregación puede considerarse el origen de los ricos conjuntos de esculturas de Salvador Carmona que se encuentran en Navarra, concentradas en el valle de Baztan y Cuenca Villa, y fuera de este área en Sesma y Olite, de tal manera que la densidad de obras de Carmona en Navarra es superior a la de otras regiones españolas y constituyen un rico patrimonio artís-



Inmaculada Concepción, Parroquia de Lesaka.



Santa Rosa de Viterbo, Francisco de Oñe.



San Rafael, Parroquia de Sesma.

tico.

Dinero americano

Obras de primera categoría del escultor son la Inmaculada Concepción y el grupo de San Martín del retablo mayor de Lesaka, importante maqueta realizada por el arquitecto Tomás de Jáuregui

entre 1761 y 1764, y subrogada por el generoso legado dejado en Guadalupe por Juan de Burrenche y Aguirre, natural de la ciudad villa. El arquitecto Jáuregui quiso emular los dos grandes retablos guipuzcoanos de Vergara y Segura, y encargó la escultura a Luis Salvador Carmona, "uno de

los mejores artífices" de Madrid, pues había caudales suficientes. Se conoce el precio de cada una de las imágenes, 100 pesos la Inmaculada, 200 pesos, 60 reales y 1 maravedí el San Martín, y el del transporte de Madrid a Pamplona. La Inmaculada muestra la gran sutileza y el refinamiento del rococó, la riqueza de sus perfiles y la perfección de su acabado sugieren la relación con la escultura neoclásica que Salvador Carmona debió de conocer. El San Martín es un imponente bloque de madera que evidencia la capacidad del escultor y su virtuosismo. Ambas esculturas están firmadas por el artista.

También con dinero americano se hace el conjunto de seis esculturas que forman parte de los santos retablos de Azpilicueta. Fue su tatarabuelo don Martín de Elizacochea, nacido en 1679 en la casa Durra, que fue obispo de Durango y Michoacán en la Nueva España y envió 6000 pesos para la construcción de la iglesia parroquial, además de la dotación de tres esculturas encargadas a Luis Salvador Carmona. El encargado había producido a través de Miguel Gaspar de Irujo, hermano del caudado del obispo Antonio Gastón de Irujo. Ricardo Fernández García ha encontrado unas expresivas cartas que nos hablan de la recepción de las esculturas por parte de los vecinos de Azpilicueta "el día quince de octubre, habiendo llegado los santos veinte días antes, sin lesión alguna, y custodiados la Nuestra Señora del Rosario y Santa Bárbara en calabazas, dos de Pamplona y el Patrón San Andrés a lomos de los vecinos del lugar por su grandor y volumen..." se hizo un bampiste en casa del obispo y acto seguido se firmó la procesión con los santos a excepción del San Andrés, que por su peso fue depositado en el altar.

Más interesante es todavía otra carta que dice cómo los bautizados clientes de Salvador Carmona visitan su obrador e inspeccionan la labor de las imágenes que se hacen bajo la dirección de Miguel Gaspar de Irujo. Escribe el caudado al obispo el 5 de diciembre de 1752: "Después de haber estado en Madrid de seis a siete meses [...] habiendo pasado el invierno y la primavera en aquella Corte en compañía de mi hermano [...] bellísimamente y muy divertido con el edificio de tanta gente y novedades que cada día ocurren en la Corte, sin que en mi salud hubiera experimentado la menor novedad, tuve el mismo tiempo el gusto y satisfacción de ver como trabajaban los santos para la iglesia de Azpilicueta por dirección de mi hermano, que asegura a Vuestro Ilustrísimo son muy buenos y según los inteligentes muy apreciables y gustándoles aguardan venir, que a más de que en el Reino habrá pocos semejantes, pues hoy se trabaja en Madrid de lo mejor". Las imágenes de los santos patronos navarros y del Crucifijo debieron de venir después y son probable regalo de Francisco de Tudaburu. No se

conerva, en cambio, el San Martín partiendo la copa que menciona Ceán Bermúdez.

Otro conjunto importante de esculturas se encuentra en la parroquia de Lesaka. Se fecha en 1766 un año más tarde que Azpilicueta, cuyo ejemplo debió de seguirse en el valle. Fueron sus consueños diversos miembros de la familia Jáuregui procedentes de la casa Jáuregui de Obarriz y cuyo miembro más destacado fue el virrey de Lima, don Agustín de Jáuregui y Aldecoa. Fue su hermano Francisco Martín de Jáuregui, residente en Madrid, quien aparece como responsable del encargo colectivo. Habría establecido relación con Salvador Carmona en la Real Congregación madrileña a la que pertenecía. Por su parte, regaló a la iglesia de Lesaka un Martirio de San Bartolomé, una escena compuesta por tres figuras, y un San Matías. Otro hermano del anterior, Pedro Fermín Jáuregui, arcotomista de la Cámara y dignidad de la catedral de Pamplona, regaló una Nuestra Señora del Rosario. Finalmente, José de Echeverría y Larreategui, hijo de la casa Echeverría y residente en Madrid, regaló un San José.

Sin salir del valle de Baztan se localiza otra Virgen del Rosario en Artaxun, de donde era originario Juan de Goñeche, y otra en Elizondo. Insurgió con gran empuje es el de la Virgen de Santarribana, quizá regalo del marqués de Urdaritz, hijo del famoso mercantilista Jerónimo de Urdaritz.

Sesma y Olite

Fuera del ámbito bautizado se conservan esculturas de Salvador Carmona en otros lugares más meridionales de Navarra. La parroquia de Sesma cuenta con tres imágenes: la Virgen del Rosario, San Francisco de Asís y el grullero arcángel San Rafael. Su posible comitente habría sido don Juan Antonio Pérez de Arellano, obispo de Casca, que fue el encargado de redactar las nuevas Constituciones para la Congregación de San Fermín de los Navarros. Fue enterrado en el púlpito de Sesma en 1760. Gran marino artístico tienen las esculturas del convento de franciscanos de Olite, el San Francisco de Asís que se trajo de Madrid y se hizo a expensas de don Alejandro de Vega, superintendente general de este Real Colegio apostólico, y la Santa Rosa de Viterbo, regalo de doña Bernarda Munitrat, "señora muy devota, estando esta señora en Madrid le mandó hacer a los mejores artífices". Estas imágenes fueron colocadas en sus altares con procesiones solemnes según la historia manuscrita del P. Heron (1760) que alaba el "ritualismo y hermosísimo rostro" de la santa. El artista enviaría al mismo convento tres imágenes marianas de vestir, una de ellas la Virgen del Calera, patrona de la ciudad de Olite.

Maria Concepción García Gaiñza es la directora de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

DIARIO DE NAVARRA
Miércoles 10 de diciembre de 2008

CICLOS Y CONFERENCIAS

Conferencia:
Historia y Arte en torno al Belén

D. Ricardo Fernández Gracia

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Lugar: Iglesia parroquial de Cintruénigo

Viernes, 5 de diciembre de 2008

La historia del belén la vamos conociendo conforme se van publicando distintos estudios y monografías en distintas regiones europeas e hispanoamericanas. Sus orígenes hay que relacionarlos, más que con las lacónicas noticias del relato evangélico, con los apócrifos y, sobre todo, con el teatro de Navidad que tuvo un amplio desarrollo desde tiempos de la Edad Media, pese a las prohibiciones de Inocencio III. Un hito singular en la historia del belén fue la escenificación que ideó San Francisco de Asís en la nochebuena de 1223, con permiso papal, en Greccio. Los franciscanos, en sus ramas masculina y femenina -clarisas- se convirtieron en apóstoles de tan singular costumbre, combinando en los montajes aspectos naturalistas y simbólicos.

Se conservan algunas piezas bajomedievales y renacentistas que servían para realizar montajes tridimensionales y escenográficas del nacimiento de Cristo. Sin embargo sería durante los siglos del Barroco cuando los belenes alcanzaron un impulso definitivo para el desarrollo y no por casualidad, ya que en aquellos momentos se valoró, más que nunca, el espacio, las escenografías, los elementos populares, a la vez que se da una coincidencia con unos determinados valores de piedad y religiosidad tendentes a cautivar a los fieles a través de los sentidos, con el convencimiento de que Jesús despierta, durante la Navidad, en el corazón de las almas devotas. En ese contexto, no nos puede extrañar que fuese, en el Nápoles dieciochesco, en donde el género adquirió una relevancia especial, aunque no es sostenible que de aquellas tierras llegase tal costumbre a España ya que, en la península hay suficientes testimonios anteriores a la eclosión napolitana.

Las fuentes para su estudio en España son escasas, ya que resulta casi imposible saber cómo se realizaban los montajes con anterioridad a fines del siglo XIX. Además, las referencias documentales son prácticamente nulas. Los inventarios notariales de las casas de nuestros antepasados, tan detallistas en tantos aspectos, apenas recogen la existencia de figuras del belén. En la mayor parte de las regiones peninsulares, es en las clausuras de religiosas, en donde encontramos los ejemplos más significativos, tanto en los de tamaño monumental, como en las reducciones de aquéllos, dentro de los

CICLOS Y CONFERENCIAS

denominados escaparates, que son unas urnas o vitrinas con el frente de vidrio, en cuyo interior aparecen figurillas de barro o cera ricamente vestidas.

La intervención del Prof. Fernández Gracia se dividió en tres grandes partes, para glosar el belén napolitano y el desarrollo en España y Navarra, respectivamente. A lo largo del siglo XVIII llegaron a la Corte y con destino a casas nobles los afamados conjuntos napolitanos de figuras de terracota y madera, en los que la llegada al mundo del Niño Dios pasó a considerarse como un suceso natural, en un mundo colmado de hombres que desarrollaban sus actividades y que, en un momento determinado, conocen la noticia, celebrándola como algo que les era propio en un auténtico microcosmos festivo, con gran espontaneidad y vitalidad y con unas figuras de maniquí, articuladas, que permitían movilidad.

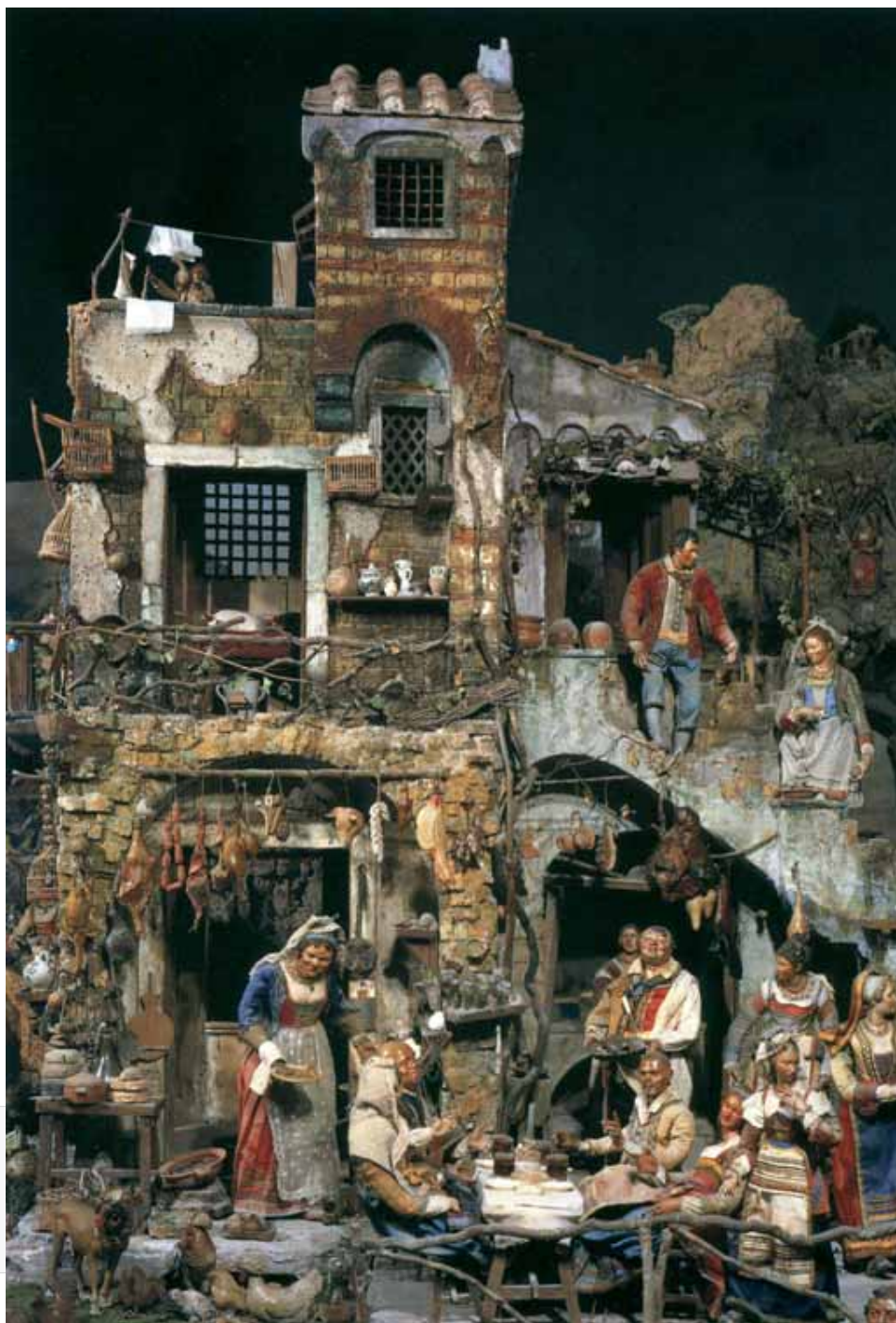
El belén de Francisco Salzillo, realizado a partir de 1776, las figuras escuelas murciana, catalana, granadina y otras regiones hispanas fueron analizadas en su contexto cuando a lo largo del siglo XIX llega a muchos hogares.

Los belenes históricos conservados en Navarra, tanto los de algunas clausuras, como los de otras colecciones fueron objeto de un detenido análisis, para poner de manifiesto la popularidad alcanzada por los obradores murcianos y granadinos, antes de que la escuela de Olot cautivase a instituciones y público en general, con su particular visión historicista, derivada del grupo de los nazarenos, pintores alemanes que reaccionaron contra el Neoclasicismo imperante en base a los descubrimientos arqueológicos en Palestina.



Misterio del Nacimiento Monumental "Casa de Nazareth". Ribera (sic), siglos XVII al XIX.

CICLOS Y CONFERENCIAS



"Escena de mercado".
Presepe Cuciniello,
siglo XIX.
Museo di San Martino,
Nápoles.

CINTRUÉNIGO

Ricardo Fernández ofrece una charla sobre la historia y el arte de los belenes

PACO ROMERA
Cintruénigo

Ricardo Fernández Gracia, de la cátedra de Patrimonio Artístico de la Universidad de Navarra, ofreció una conferencia en la parroquia de Cintruénigo bajo el título 'Historia y arte en torno al belén'.

El acto logró congregarse a cerca de un centenar de personas, que siguieron con atención las explicaciones históricas y artís-

ticas del propio Ricardo Fernández.

El ponente reforzó sus palabras con una proyección de diapositivas que consiguió facilitar a los asistentes el seguimiento de la conferencia. El acto estuvo organizado por la Hermandad de la Purísima de Cintruénigo, dentro de la programación de actividades religiosas que ha preparado la entidad en los días previos a su fiesta.



Ricardo Fernández se dirige a los asistentes.

PR.

DIARIO DE NAVARRA
DOMINGO 7 de diciembre de 2008

CICLOS Y CONFERENCIAS

Ciclo de conferencias: “La Navidad en las Artes”

Lugar: Sala de Conferencias de la Avda. del Ejército, 2



Martes, 16 de diciembre de 2008

Fiestas y ritos de la Navidad en catedrales y monasterios navarros

D. Ricardo Fernández Gracia

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Dentro del patrimonio inmaterial de la Navidad destacan una serie de ritos y costumbres que en los grandes templos y en los monasterios de clausura tenían lugar a lo largo del periodo litúrgico de la Navidad, de modo especial en torno a la Navidad, Inocentes y Reyes. La liturgia y las costumbres de aquellos días nunca olvidaban la enseñanza y la catequesis en torno al misterio de la Navidad, conmoviendo y provocando los afectos, siempre más vulnerables que el intelecto.

La catedral de Pamplona celebraba con especial solemnidad los Maitines de Navidad en la noche del día 24 con villancicos interpretados por los miembros de la capilla, con voces e instrumentos, adorno especial del altar mayor y del templo en general. La noche tenía cierto riesgo de alborotos, tanto por el abuso de bebidas alcohólicas como por la presencia de elementos que aprovechaban el evento para mostrar sus particulares protestas. La fiesta de Navidad tenía desde la Edad Media en la seo pamplonesa categoría “*excelentísima*”, equivalente a las festividades que más tarde se denominarían dobles de primera clase y con ceremonial de seis capas, con el mismo rango que la Pascua de Resurrección, Pentecostés y la Asunción de la Virgen, titular del templo catedralicio.

La noche poseía otras connotaciones más populares en los monasterios de franciscanos. En Tudela los propios religiosos realizaban una procesión alrededor del templo portando al Niño Jesús para colocarlo en la citada cueva o portal que se encontraba dispuesta y preparada al lado del altar mayor, cobijando a San José y la Virgen. En Olite la corporación municipal, con traje de golilla acudía a la Misa del Gallo en los Franciscanos y, terminada ésta, de lo alto de la cúpula se hacía descender mediante una tramoya una especie de alcachofa que se abría, dejando ver al Niño Jesús en su cuna, ante cuya imagen danzaban los pastores de la localidad.

CICLOS Y CONFERENCIAS

En día de Inocentes los infantes de la catedral de Pamplona o la entonces colegiata de Tudela eran los verdaderos protagonistas. Como es sabido aquellos jóvenes cantores vivían colegiados y en su capillita celebraban sus propias funciones y novenarios, para cuyo efecto componían a su modo y con sus conocimientos, gozos, canciones y motetes. Al igual que en otras catedrales españolas, la fiesta de Inocentes constituía, por excelencia, el día de aquella pequeña comunidad de niños, que conocemos por documentación decimonónica cuando se intenta por todos los medios suprimir lo que quedaba de las denominadas fiestas denominadas “*del mundo al revés*”.

Los monasterios de clausura femeninos han conservado, hasta época reciente, unos usos y costumbres seculares que la sociedad ya había perdido hace mucho tiempo. La desconocida vida de las clausuras se nos revela como acervo de espiritualidad y rica vivencia durante los ciclos del año litúrgico, que constituyen un todo coherente, donde aún se pueden rastrear características de la piedad de épocas pasadas. Seculares costumbres de la época navideña tenían su complemento en la instalación del belén, que no permanecía de modo igual, mientras estaba instalado, ya que sus figuras cobraban protagonismo y vida, según la fiesta a celebrar. A los pastores les recibía Dios hecho niño en el pesebre, sobre las humildes pajas, pero a los Reyes, como Rey de Reyes, en el regazo de su Madre, como “*Sedes Sapientiae*”, o sentado en un pequeño sillón.

La fiesta de Reyes en la catedral de Pamplona era de las denominadas “*Principales*”, entre las que se incluían también la Ascensión, Trinidad, Corpus, San Juan Bautista, Purificación, Anunciación, Dedicación de la catedral, Santos Pedro y Pablo, la Corona de Cristo, Santiago, San Agustín, Natividad de la Virgen, San Miguel, San Fermín, Todos los Santos y San Martín.

Dos peculiares costumbres se daban cita en el primer templo diocesano. La primera aún pervive con ligeras modificaciones: la adoración de la reliquia de los Reyes Magos y la procesión estacional en el claustro ante las imágenes de los Magos labradas a comienzos del siglo XIV por Jacques Perut. La segunda se suprimió en 1899 y consistía en el montaje de un túmulo delante del altar mayor, en recuerdo de los Reyes de Navarra, precisamente en el lugar en el que estuvo la lápida sepulcral que hoy se encuentra a la salida del claustro sobre el muro, que ha sido identificada con la de doña Blanca, hija de Carlos III y fallecida en Olite en 1376 o a la princesa doña Magdalena, madre y tutora de Francisco Febo. Más allá de la identificación del personaje real de la tumba y si ésta es la que hoy se encuentra en la puerta del sobreclaustro, lo verdaderamente importante es la constatación de que en la capilla mayor había al menos una sepultura pétrea de la casa real Navarra, lo cual abre caminos e hipótesis en relación con la monarquía y el primer templo diocesano. En 1899 el cabildo acordó no continuar con aquella práctica secular, con la protesta airada del canónigo e historiador don Mariano Arigita que dejó escrito: “*Yo reclamé en nombre de la historia, pero no se me hizo caso*”.



Infantes en el claustro del monasterio de Fitero junto al organista y el sacristán mayor, c. 1904.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Miércoles, 17 de diciembre de 2008

¡Ya vienen los Reyes!
Historia, leyenda y arte en torno a los Magos de Oriente

D. José Javier Azanza López

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Uno de los episodios que mayor fortuna ha tenido en la historia del arte ha sido el de la Adoración de los Magos, circunstancia que a priori puede resultar paradójica si consideramos los escasos datos históricos con que contamos de estos personajes tan fascinantes como evanescentes; no en vano, el relato de San Mateo, único de los cuatro evangelios canónicos que recoge el extraordinario suceso, resulta sumamente parco en detalles sobre estos misteriosos visitantes por los que muy pronto mostraron interés los evangelios apócrifos, encargados de rellenar la literalidad de los acontecimientos.

Establecer una iconografía de los Magos obliga a profundizar en su realidad teológica, histórica y legendaria. Comenzando por su identidad, lo más probable es que fueran sacerdotes y astrólogos originarios de Babilonia o Persia, dado que ambos eran grandes centros astrológicos donde los magos eran una casta sacerdotal con mucha influencia. La categoría de “Reyes” la adquirieron a principios del siglo III, cuando Tertuliano afirma que fueron de estirpe real basándose en un salmo de la Biblia. En cuanto a su número, si bien existen versiones que recogen entre dos y sesenta magos, en el siglo III el teólogo Orígenes indicó que los reyes magos eran tres, número que acabó por imponerse atendiendo a razones bíblicas, litúrgicas y simbólicas, y que fue confirmado por la Iglesia en el siglo V mediante una declaración del Papa León I el Magno en sus *Sermones para la Epifanía*. Los nombres de Melchor, Gaspar y Baltasar aparecieron por primera vez en el *Evangelio Armenio de la Infancia* del siglo IV; pero no serán aceptados definitivamente hasta su inclusión en el *Liber Pontificalis* de Ravena, fechado a mediados del siglo IX.

En los albores del cristianismo, a los tres magos se les representaba como de una misma raza, tenían el mismo tipo e iban vestidos con el característico traje persa: bonete frigio y estrechos pantalones con faldilla. Sin embargo, a partir del siglo XII y con la intención de simbolizar la universalidad del cristianismo, se diferenciaron e individualizaron; de esta manera, cada uno adquiere rasgos propios que los asocia con las tres edades de la vida y con las tres partes del mundo entonces conocidas: Europa, Asia y África. ¿En qué momento aparece el rey negro en el arte cristiano? Aunque pueden considerarse algunos antecedentes aislados, la Edad Media ignora esta referencia condicionada por el rechazo al color negro que pasaba por ser el del demonio y el infierno. La figura del rey negro sólo se volvió habitual a finales de la Edad Media, y se impone a lo largo del siglo

CICLOS Y CONFERENCIAS



“Adoración de los Magos”.
Parroquia de San Juan
Evangelista de Huarte.
Juan de Bustamante,
h. 1535.

CICLOS Y CONFERENCIAS

XV, tanto por el gusto creciente por lo exótico, como por las razones simbólicas indicadas. Acerca del significado de sus ofrendas, sin ignorar el altísimo valor económico que tenían en aquel momento, existen diversas interpretaciones, desde las de un mayor alcance teológico y trascendental que sostienen que los Magos presentaron oro para el rey, incienso para el Dios y mirra para el hombre, hasta otras más prosaicas aunque no por ello menos factibles, como la que proporciona en el siglo XII San Bernardo de Claraval, quien afirma que el oro estaba destinado a socorrer la pobreza de la Virgen, el incienso a eliminar el mal olor del establo, y la mirra a desparasitar al Niño, librándolo de insectos y gusanos.

Una vez establecidos el origen, número, nombre, aspecto y ofrendas de los Magos, organizar un ciclo narrativo resulta relativamente sencillo, ya que el relato evangélico señala cada uno de los episodios. El primero es la aparición a los Reyes Magos de la estrella milagrosa que anuncia el nacimiento del Mesías, escena que incide en el carácter extraordinario del nuevo astro que brilla en el firmamento con más fuerza que el sol, quizás para reforzar la sabiduría y el conocimiento que los magos como astrólogos poseían del Universo. Viene a continuación el viaje o cabalgata de los Magos, guiados por la estrella y a lomos de camello o a caballo, de acuerdo con el gusto más o menos pronunciado por el exotismo oriental. El tercero de los episodios del ciclo de la Epifanía es la visita de los Magos al rey Herodes que no falta en el arte medieval, con Herodes caracterizado como un soberano de la época, con sus atributos de poder: sentado en su trono, con corona y cetro o espada.

La escena central del ciclo corresponde al momento de la Adoración del Niño. La extraordinaria abundancia de representaciones permite establecer una serie de fórmulas empleadas en los diferentes períodos de la historia del arte, en los que se producen variantes en la composición, personajes y actitudes. El ciclo continúa con la escena de los reyes magos advertidos en sueños por un ángel. La iconografía usual los representa acostados, tocados con coronas para reconocer la condición de los durmientes, con un ángel que se inclina hacia ellos para hacerles cambiar de itinerario. Finalmente, el regreso por tierra, a lomos de caballos o camellos, fue eliminado muy temprano porque se confundía con la cabalgata hacia Belén. Fue sustituido por el regreso a Tarso en barco, según relata Santiago de la Vorágine en la *Leyenda Dorada*. Con el regreso de los Magos concluye la que se ha denominado “primera peregrinación del cristianismo”.

CICLOS Y CONFERENCIAS



Asistentes al ciclo de Conferencias
"La Navidad en la Artes".



CÁTEDRA DE PATRIMONIO
Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CICLO DE CONFERENCIAS

LA NAVIDAD EN LAS ARTES

Martes, 16 de diciembre de 2008

19.30 h

Fiesta y ritos de la Navidad en catedrales y monasterios navarros
D. Ricardo Fernández Gracia. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.
Universidad de Navarra

Miércoles, 17 de diciembre de 2008

19.30 h

¡Ya vienen los Reyes! Historia, leyenda y arte en torno a los Magos de Oriente
D. José Javier Azanza López. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.
Universidad de Navarra

Lugar: Sala de Conferencias de la Avda. del Ejército, 2
Entrada libre

PATROCINA:



Gobierno
de Navarra



Universidad de Navarra
Facultad de Filosofía y Letras

COLABORAN:



un proyecto
elegido por
clientes de
can



DN
DIARIO DE
NAVARRA

DIARIO DE NAVARRA

Domingo 14 de diciembre de 2008

CURSOS



Cursos de verano 2008 **Acercar el Patrimonio. Tudela**

Lugar de Celebración: Sala de conferencias del Palacio Decanal de Tudela

Fechas: 2, 3, 4 y 5 de septiembre de 2008

Organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Patrocinado por el Gobierno de Navarra

CURSOS

De izquierda a derecha:
D. Pedro González Felipe,
Director General de
Universidades del
Gobierno de Navarra, D.
Luis Casado Oliver, alcalde
del M. I. Ayuntamiento de
Tudela y D. Ricardo
Fernández Gracia, subdi-
rector de la Cátedra de
Patrimonio y Arte Navarro.



Presentación

Lugar: Tudela. Palacio Decanal

"Epifania". Retablo de
la Virgen de la
Esperanza. Siglo XV.
Catedral de Tudela.



La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra, con la especial colaboración del Centro Cultural Castel Ruiz de Tudela, impartió el curso *Acercar el patrimonio. Tudela*, en el marco de la programación de los "Cursos de Verano de las Universidades Navarras 2008" los días 2, 3, 4 y 5 de septiembre de 2008. Las sesiones se desarrollaron en su mayor parte en el salón de actos del Palacio Decanal de Tudela, repleto con más de 120 personas matriculadas que siguieron con atención las lecciones que abordaron el conocimiento de los bienes culturales y patrimonio artístico de la capital de la Ribera navarra desde la Edad Media al siglo XX, a lo que se sumó una serie de visitas programadas para explicar in situ algunos de los monumentos más notables de la ciudad con objeto de hacer percibir al público asistente, de una manera directa, el valor multidisciplinar de los mismos.

El acto de apertura del curso contó con la presencia de D. Luis Casado Oliver, alcalde del M. I. Ayuntamiento de Tudela; D. Pedro González Felipe, Director General de Universidades del Gobierno de Navarra; y D. Ricardo Fernández Gracia, subdirector de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

CURSOS



Salón de Actos del Palacio Decanal de Tudela donde se desarrollaron la mayor parte de las sesiones del curso.

CURSOS

Martes, 2 de septiembre de 2008

La recuperación del exorno de la catedral de Tudela

D^a. Mercedes Jover Hernando

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro



En el marco de dependencias catedralicias y con abundantes imágenes se expuso al numeroso público interesado la organización y desarrollo de los trabajos de conservación y restauración de los abundantes y variados bienes que constituyen el mobiliario y ornamentación de la catedral de Tudela, así como los criterios generales que han regido todas y cada una de las intervenciones ejecutadas por especialistas en el marco de la restauración del interior de la seo tudelana, que ejecutó la Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra entre 2002 y 2006.

Se mostraron las distintas fases (desinsectación, protección, desmontaje y traslado a los talleres, tratamiento de conservación y restauración, almacenamiento y reinstalación en sus lugares de origen o tratamiento in situ), que han vivido los bienes, diferenciado en dos grupos: los que se desmontaron para su tratamiento y los que permanecieron cubiertos hasta que se pudo llevar a cabo.

Se puso de manifiesto la importancia del mantenimiento del importante legado de la catedral tudelana, tarea que comienza el mismo día que finalizan los tratamientos y en la que colaboran titulares del templo, fieles y administraciones públicas. Al igual que las intervenciones, el mantenimiento debe ser efectuado por profesionales especializados.

Por último se señaló la labor de difusión que ha acompañado a estos trabajos, en forma de publicaciones y conferencias, labor entendida como fase final de cualquier intervención en Patrimonio Cultural.

Izquierda.
Imagen de Santa Teresa
antes de la limpieza.

Derecha:
Taller en Tudela.



CURSOS

Martes, 2 de septiembre de 2008

Santa María de Tudela y la arquitectura medieval del Valle del Ebro

D. Javier Martínez de Aguirre Aldaz

Universidad Complutense de Madrid



El proceso constructivo y las características arquitectónicas de la antigua colegiata de Santa María de Tudela, actual catedral, encuentran perfecta correspondencia con lo que fue habitual en el Valle del Ebro a lo largo de los siglos XII y XIII.

Como en otras localidades, tras la reconquista de la ciudad (1119) y durante varias décadas fue utilizado como recinto de culto la antigua mezquita mayor, mejorada con obras parciales (pórtico). Desde mediados del siglo XII se documentan esfuerzos económicos dirigidos a la edificación de un nuevo templo, que se inserta así en el gran movimiento de renovación arquitectónica (mayores espacios construidos, recepción de influencias novedosas) constatable en todo el Norte de la Península y que encuentra sus modelos en obras como las catedrales de Zaragoza y Tarragona, con las que Tudela comparte soluciones constructivas.

Las obras se iniciaron por el exterior de la antigua mezquita, por lo que no fue necesario intervenir en el interior del espacio litúrgico en uso hasta que las nuevas



Catedral de Tudela.
Vista de la cabecera y
crucero.

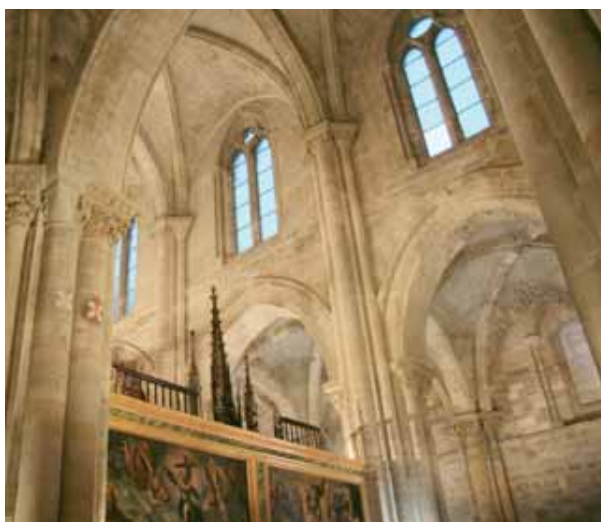
CURSOS

capillas estuvieron en servicio. Las soluciones de planta y alzado manifiestan una evidente deuda con respecto a una de las mayores empresas edificatorias que en esos momentos se llevaban a cabo en el reino de Navarra: la abadía cisterciense de La Oliva, como se aprecia en la ubicación de accesos y escaleras, en la distribución de molduras y hornacinas, etc.; no obstante, encontramos asimismo ecos de otros templos monumentales como la catedral de Pamplona. La iglesia tudelana acusa la dificultad de disponer de un solar de mayores dimensiones en un ámbito "urbano" densamente edificado, que compensa con una elevación de bóvedas muy superior a su modelo bernardo. La consagración de 1188 evidencia la posibilidad de utilización de la cabecera a partir de esas fechas. Desde entonces se abordaría la construcción de las naves y de otras dependencias (claustro), siguiendo todavía pautas tardorrománicas.

La obra quedó inacabada, de modo que hubo de ser un arquitecto gótico, con el respaldo económico del rey Teobaldo I, quien afrontara la edificación de los últimos pilares y abovedamientos en la década de 1230. Pese a la intervención de maestros franceses, que trajeron un nuevo repertorio ornamental (nueva hojarasca, motivos heráldicos) y pusieron al día el diseño de elementos como los ventanales, también esta fase constructiva manifiesta una conexión con prácticas propias del Valle del Ebro, especialmente en la escasa pendiente de las cubiertas de las bóvedas laterales que facilitó la apertura de grandes vanos que confieren al edificio una gran luminosidad, lo que constituye uno de sus atractivos. El arquitecto gótico adoptó el partido de la "conformidad" y mantuvo en los últimos pilares el diseño del resto de la iglesia, reservando las novedades a la parte alta del templo.

Izquierda: Catedral de Tudela. Capillas de la cabecera.

Derecha: Catedral de Tudela. Interior.



CURSOS

Martes, 2 de septiembre de 2008

**Relaciones artísticas entre Aragón y Navarra en el siglo XV:
el caso de la catedral de Tudela**D^a. Carmen Lacarra Ducay

Universidad de Zaragoza



A lo largo del siglo XV la Colegiata de Santa María la Blanca de Tudela enriquecería su patrimonio mueble con importantes obras de escultura y pintura de las que algunas todavía se conservan.

De su análisis histórico y artístico se deduce la estrecha relación existente entre los talleres de escultores y pintores que trabajaban en Tudela, Tarazona y Zaragoza, en la misma centuria.

A ello contribuía la historia política del Reino de Navarra, unida a la del Reino de Aragón durante algún tiempo, así como la labor de mecenazgo desempeñada por el alto clero y la nobleza movidos por similares intereses de exaltación de su memoria. En efecto, son los miembros de la realeza y los representantes del poder de la Iglesia quienes ejercían el papel de mecenas, contribuyendo eficazmente a la difusión y arraigo de unos mismos modelos artísticos en amplias zonas de la geografía navarro-aragonesa.

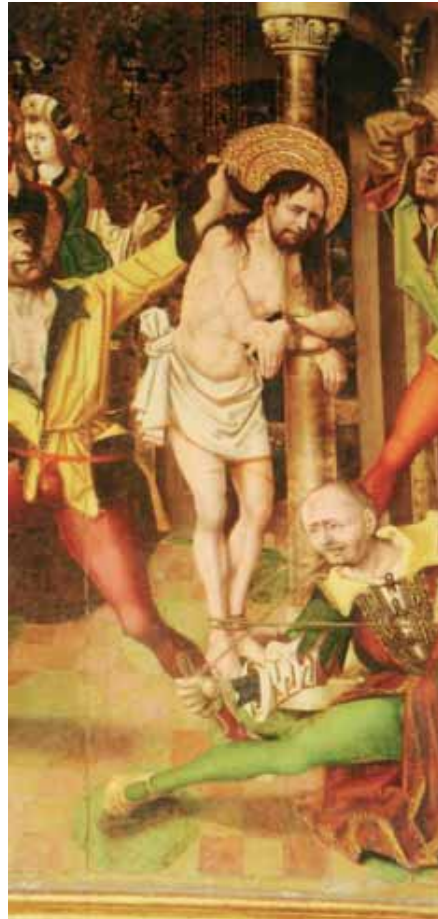
El cabildo de la catedral de Tudela, presidido por un deán mitrado, dependía de la sede de Tarazona (Zaragoza), situación que seguiría vigente hasta marzo de 1783 en que el pontífice Pío VI creaba por primera vez el obispado de Tudela.

Si en el orden religioso son ciertas las palabras del padre Florentino Zamora, “*no es posible escribir la historia eclesiástica de Tudela sin referirnos a la de Tarazona por su afinidad de iglesias y su interdependencia a través de los siglos*”, lo mismo sucede en el terreno de las Bellas Artes, con actuaciones simultáneas de escultores y pintores dignos representantes de las últimas tendencias del gótico.

El estudio de las obras de imaginería y de pintura sobre tabla que han llegado hasta hoy ofrecen un amplio panorama de las distintas tendencias del estilo Gótico cuatrocenista, desde el Internacional hasta el Hispano-flamenco y Germánico.

Un ejemplo temprano dentro de la pintura sobre tabla lo ofrece el retablo de Nuestra Señora de la Esperanza entre San Francisco de Asís y San Gil abad, obra realizada en 1412 por el pintor zaragozano Bonanat Zahortiga para la capilla funeraria del canciller Francés de Villaespesa, situada en la cabecera de la catedral, en el lado de la Epístola. El origen aragonés del comitente y la popularidad alcanzada por el pintor con este retablo se justifican con otras obras realizadas por Zahortiga para la catedral de Zaragoza.

CURSOS



Izquierda:
Retablo de Santa Catalina (detalle).
Catedral de Tudela.

Centro:
Retablo mayor (detalle).
Catedral de Tudela.

Derecha:
Retablo mayor (detalle).
Catedral de Tudela.

Y como ejemplo tardío, dentro del siglo XV, se encuentra el grandioso retablo que sirve de maravilloso fondo a la capilla mayor románica, que hemos calificado de “*el más importante legado del estilo gótico septentrional que se conserva en Navarra*”. El éxito alcanzado por esta obra, realizada entre 1486 y 1495 por los pintores Pedro de Oviedo y Diego del Águila, le valió al primero de los dos pintores, jefe posible del taller, el encargo de nuevos retablos para distintas localidades de la diócesis de Tarazona.

CURSOS

Martes, 2 de septiembre de 2008
Visita guiada al claustro de la catedral de Tudela

D^a. Santiago Hidalgo Sánchez
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro



Dos momentos de la visita al claustro de la catedral de Tudela.

Durante la visita se explicaron diversas cuestiones relacionadas con la función del claustro, su construcción, filiaciones, estilo e iconografía.

La existencia del claustro de Tudela, edificado en el último tercio del siglo XII, se explica porque originariamente Santa María fue una colegiata atendida por canónigos bajo la regla de San Agustín, lo que implicó la construcción no sólo del claustro sino de varias dependencias conventuales, necesarias para el desarrollo de la vida en común. La secularización del cabildo en 1238 llevó a la desaparición de éstas, aunque afortunadamente el claustro se ha conservado. Este pasó entonces a ser escenario de otras actividades relacionadas con la colegiata, además de seguir siendo un escenario para la liturgia y lugar de enterramiento privilegiado.

En cuanto a las filiaciones estilísticas, varias hipótesis se habían planteado. Actualmente, Melero Moneo ha demostrado que el maestro principal del claustro de Tudela provenía del taller del Maestro Mateo, en concreto se ha identificado con el autor del capitel de las tentaciones de Cristo del Pórtico de la Gloria. Además, se señalan las relaciones con la escultura de San Nicolás de Tudela y el ábside de la Seo de Zaragoza.

La escultura de los capiteles muestra un estilo avanzado dentro del románico, como corresponde a su cronología. Se abandonan los convencionalismos y abstracciones en favor de un mayor naturalismo. Estas características son especialmente apreciables en los capiteles de mayor calidad, realizados por el maestro principal: las bodas de Caná y la resurrección de Lázaro.

Los capiteles muestran un desarrollo iconográfico amplísimo, ordenado y coherente, con escenas singulares en la plástica hispana románica, otro de los elementos que convierten al de Tudela en el mejor ejemplo de claustro románico conservado en Navarra, de primera línea también dentro del ámbito europeo.



CURSOS



Miércoles, 3 de septiembre de 2008
Arquitectura y ciudad en el siglo XVI

D.ª. María Josefa Tarifa Castilla
 Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

El siglo XVI fue para Tudela, tal y como apuntó José Ramón Castro hace varias décadas, “*un siglo fecundo*” en la historia de la ciudad, desde el punto de vista demográfico, económico, cultural y artístico y ello tuvo su reflejo en el ámbito arquitectónico, tanto religioso, civil como asistencial. El fuerte crecimiento demográfico experimentado por la población tudelana a lo largo del siglo XVI como consecuencia de la bonanza económica, basada fundamentalmente en la producción agrícola y un periodo de paz, tras la anexión de Navarra a Castilla en 1512 por las tropas de Fernando el Católico, influyó en la trama urbana, de herencia medieval, modificada con soluciones parciales como la demolición o reforma del castillo y las murallas por orden del cardenal Cisneros en 1516; la edificación de nuevas viviendas, algunas de ellas señoriales, como la casa del Almirante o la de los Ibáñez Luna en la calle de la Rúa, con programas humanistas esculpidos en sus fachadas que son reflejo del florecimiento cultural de la localidad, donde se dieron cita un destacado grupo de humanistas, literatos, científicos, políticos y diplomáticos, cuyas ideas se plasmaron en esos programas artísticos que realizaron pintores, escultores y maestros de



Casa del Almirante. Tudela.
 Siglo XVI.

CURSOS

obras que vivieron en la ciudad o fueron llamados de fuera, principalmente del foco de Tarazona; y la construcción de nuevos templos o ampliación de los ya existentes para acoger a la creciente feligresía ocupando los nuevos espacios dejados por los judíos y los moriscos, como el barrio de la Morería, al oeste de la ciudad, donde en 1517 se fundó sobre la mezquita la iglesia de San Juan Bautista y en el espacio de la “hera de adentro” el convento de Nuestra Señora del Rosario, templos en los que se erigieron importantes capillas de patronato con fines funerarios por parte de las más altas capas sociales.

Esa abigarrada trama urbana de calles irregulares, formando un cuerpo compacto dentro del recinto amurallado, también se vio modificada con la apertura de espacios en forma de plazas mayores, como la Plaza Vieja o de Santa María, delimitada por la iglesia colegial, el palacio decanal, ampliado en 1515 por el deán Pedro Villalón de Calcena y la casa consistorial, a lo que se sumó por último el traslado de conventos intramuros, como los carmelitas calzados en 1591, los carmelitas descalzos en 1597 y los jesuitas en 1600, acometiéndose excepcionalmente fuera de este espacio amurallado el hospital de Nuestra Señora de Gracia fundado por el caballero Miguel de Eza y Veraiz, de acuerdo con la política hospitalaria del momento.

Todas estas construcciones fueron acometidas por profesionales expertos en el trabajo de los materiales de construcción propios del valle medio del Ebro, el aljez y la rejola, es decir, el yeso y el ladrillo, de acuerdo a la nueva estética renacentista, ya que no en vano fue Tudela la primera localidad Navarra donde brotó el renacimiento en el campo arquitectónico y escultórico gracias a la presencia de una serie de mecenas que impulsaron la difusión de ese nuevo lenguaje italiano en las empresas artísticas que promocionaron, como el deán Villalón, los Magallón o Miguel de Eza, haciendo de la capital de la Ribera uno de los principales exponentes de la arquitectura renacentista en Navarra.



Interior de la iglesia del hospital de Nuestra Señora de Gracia de Tudela (Actual parroquia de Santa María).

CURSOS



Miércoles, 3 de septiembre de 2008

Mujeres ilustres del Renacimiento en el palacio Magallón

D.ª. M.ª Concepción García Gainza

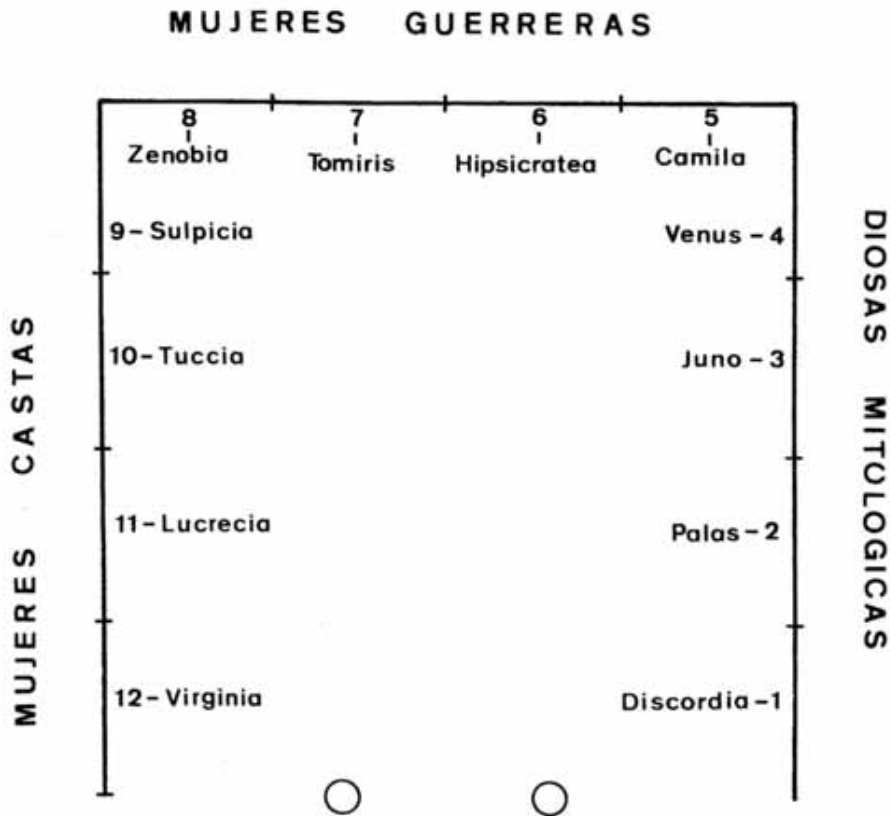
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

El conjunto de pintura mural y contenido humanístico que decora la escalera del Palacio de los Magallón o del marqués de San Adrián de Tudela, es un programa de gran originalidad dentro del arte del siglo XVI hispánico. Fueron abundantes en el Renacimiento, tanto italiano como español, los programas de varones ilustres que adornaban salones y patios de los palacios renacentistas. Estos varones se mostraban como modelo para ser pintados. En cambio, son menos frecuentes los conjuntos de mujeres ilustres y desde luego, no tan completos como el palacio tudelano muestra.

El conjunto se halla en un contexto palacial, que corresponde a los modos constructivos propios del Valle del Ebro, propagados a mediados del siglo XVI por los maestros procedentes de Zaragoza, que trasladaron su actividad a Tarazona. Las dos últimas décadas del siglo XV se documenta la compra de alguna casa próxima al primitivo palacio con vistas a la ampliación del mismo. En 1512 se toma posesión “*de las casas de los Magallones*” y en 1525 se trabaja en los cimientos. Un testimonio del notario Pedro de Almoravid de 3 de junio de 1552 da noticia “*del permiso que se le dio a don Pedro de Magallón para que pudiera seguir la obra que tenía principiada en las casas principales en la calle principal baja hacia San Francisco de la parroquia de San Julián*”. La obra continúa en 1553 y debe estar terminada por lo menos en lo que respecta a la fachada en 1556. De ahí en adelante, concretamente en la década de los 60, debe situarse la construcción del patio, escalera y decoración, todo ello en vida de don Pedro de Magallón, de quien solamente sabemos que estuvo casado con Laura de Soria y que hizo testamento en 1592. Las pinturas se fecharían en los últimos años de la década de los 60, entre 1568-70.

El conjunto de pintura ocupa la parte superior de los tres paños de la caja de la escalera, distribuidas en cuatro hornacinas de medio punto en cada lado, separadas por una arquitectura fingida a base de columnas estriadas y friso de frutos, mascarones, dragoncillos, hermes y otros motivos. Bajo los arquillos se representa un conjunto de 12 mujeres famosas cuyas vidas quieren mostrarse como ejemplares a modo de espejo en que reflejarse. Se trata de pinturas en grisalla ejecutadas con la técnica del óleo. La identificación de cada una de ellas se ha logrado gracias a los textos latinos que ilustran la vida de cada una de estas mujeres famosas y diosas que ponen de manifiesto sus virtudes: valor, pudor, castidad, riqueza, inteligencia o belleza, mostrándolas a modo de ejemplo. Los textos están escritos en dísticos elegíacos. Se han identificado las 12 mujeres que componen

CURSOS



Esquema de la disposición de las mujeres ilustres en la escalera del Palacio del Marqués de San Adrián.

un programa sobre la excelencia de la mujer, pensamiento muy en boga en el siglo XVI en toda la literatura feminista surgida en la época de la que es buen ejemplo el libro de Boccaccio *“De claris mulieribus”* que sobrepasa un centenar de mujeres y abarca desde Eva, diosas de la mitología, heroínas de la antigüedad griega y romana y concluye en Juana, reina de Nápoles. Las mujeres ilustres de Boccaccio se imprimió en Zaragoza en 1494. Pudo ser indudablemente una fuente textual, aunque no visual. En lo referente a las fuentes textuales conviene tener en cuenta que en el inventario de la biblioteca del marqués de San Adrián hay un considerable número de obras de autores clásicos. El autor del programa podría buscarse en Melchor Enrico o en Arbolanche del Estudio de Gramática de Tudela, que dominaban la mitología. El pintor del conjunto debe de ser el italiano Pietro Morone, natural de Piacenza, que busca la inspiración visual en el mundo de Rafael, que él conocía por su estancia en Roma.

CURSOS

Miércoles, 3 de septiembre de 2008

Visita al palacio Magallón

D^a. M^a Concepción García Gainza

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Visita de los alumnos del curso al Palacio de los Magallón.



CURSOS

Jueves, 4 de septiembre de 2008

Arte y devociones en Tudela entre los siglos XVI y XVIII

D. Ricardo Fernández Gracia

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro



Un importante número de capillas de patronato, imágenes, lienzos y piezas de artes suntuarias de los siglos del Antiguo Régimen, en Tudela, han llegado hasta nuestros días, superando incluso las negativas consecuencias de la desamortización decimonónica. La aplicación del método histórico-artístico en su estudio nos revela todo el contexto en el que se gestaron, así como las razones que llevaron a sus promotores a realizar los encargos a determinados artistas, o a encargar fuera de los talleres de la ciudad sus proyectos.

Al igual que en otras localidades del mundo hispánico de aquellas centurias, las artes siguieron muy de cerca las devociones en boga, en sintonía y al servicio de las directrices de la Iglesia.

La Eucaristía, con un precedente bajomedieval en la Cofradía del Santísimo Sacramento, contó con un desarrollo excepcional tanto en el siglo XVI con la presencia en algunos retablos mayores del óculo expositor de filiación aragonesa, así como con el engrandecimiento de la procesión del Corpus. La llegada del siglo XVII y los ideales de la Reforma Católica trajeron como consecuencia el mayor culto eucarístico con la presencia de exuberantes tabernáculos para albergar ricos ostensorios y la fijación de fiestas arraigadas en la ciudad hasta el presente, como la fiesta de la Bajada del Ángel en la mañana del domingo de Resurrección, cuando Cristo Resucitado hecho Eucaristía sale al encuentro de su Madre en el incomparable marco de la Plaza Nueva. Tres textos dieciochescos relatan con bastante detalle ese verdadero signo de identidad del la ciudad a lo largo de los siglos.

Junto a la Eucaristía, los afectos de los tudelanos, tanto en el mundo oficial como en el familiar y conventual, se dirigieron hacia el misterio inmaculista, con el voto de la ciudad en tal sentido en 1619 y la celebración de un torneo, sin precedentes por su magnificencia, celebrado en 1620. Sucesivos acuerdos del Regimiento y del Cabildo colegial complementan y explican destacadas pinturas inmaculistas de Vicente Berdusán y otras llegadas desde Nueva España, Italia o la Corte madrileña.

En un clima de exaltación religiosa hay que contextualizar la presencia de distintas advocaciones marianas tanto en conventos (Merced, Carmen, Rosario), como en las antiguas parroquias. Entre estas últimas destacaron sendas capillas dedicadas a la Virgen de la Esclavitud -desaparecida- en la de San Juan, muy suntuosa y decorada con grandes lienzos del pintor aragonés Pablo Rabiella -actualmente en San Jorge el

CURSOS

Real-, y la de la Virgen de los Remedios, en San Nicolás, destrozada en las últimas décadas, pese a formar un delicado conjunto con pinturas, yeserías, azulejos, etc., que se pudo llevar a cabo en el segundo cuarto del siglo XVIII gracias a la munificencia de sus patronos: la noble familia de los Aperregui.

Los titulares de las parroquias y conventos también cuentan con destacadas representaciones que hablan de momentos álgidos en los afectos de sus devotos o, simplemente, de saneadas finanzas en las administraciones parroquiales. Particular importancia poseen en Tudela algunas representaciones del Sagrado Corazón de Jesús, en el antiguo templo de los jesuitas, en las Capuchinas y en la Compañía de María, testigos de toda una eclosión devocional e iconográfica a la que no era ajena cierta correspondencia entre el famoso P. Hoyos y algunos jesuitas residentes en la Tudela de mediados del siglo XVIII.

Las múltiples representaciones de Santa Ana, a cuyo patrocinio se encomendó el Regimiento de la ciudad en 1530, a raíz de una epidemia de peste, así como de otros santos protectores y sanadores como Santa Quiteria o San Babil, invocados contra la rabia o “contra todos los dolores”, cuentan con representaciones que hablan per se de comportamientos sociales.

Un repaso a las imágenes de los pasos de Semana Santa y a los escasos testimonios de arte belenístico completan, si cabe, el desarrollo de un calendario festivo repleto de una presencia importantísima del fenómeno religioso, en una sociedad mayoritariamente analfabeta que hacía de los medios orales y plásticos unos elementos básicos en la difusión cultural y catequética.



Juan Antonio Fernández
 "Vista de la función del
 Ángel y Procesión con el
 Santísimo Sacramento
 en Tudela", c.a. 1787.

CURSOS

Jueves, 4 de septiembre de 2008
**Visita guiada a los conventos de la Compañía de María,
Capuchinas y Dominicas de Tudela**

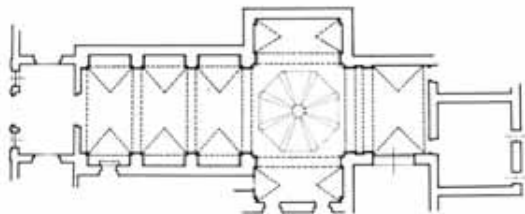
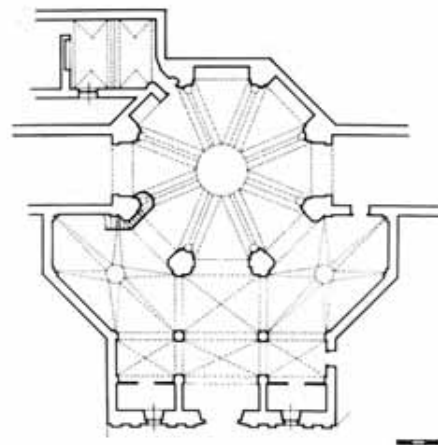
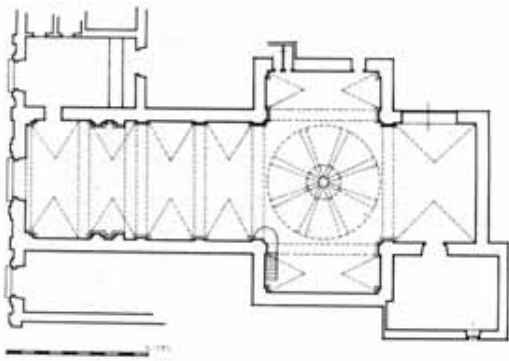
D. Ricardo Fernández Gracia
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro



Dos momentos de la visita a los conventos tudelanos.



Plano de Tudela. 1796.



Arriba-izquierda: Planta de la iglesia de las M.M. Dominicas. Fundación 1662. Iglesia: 1681-1689.

Arriba - derecha: Planta de la Compañía de María. Fundación 1687. Iglesia: 1732-1742.

Abajo: Planta de la iglesia de las M.M. Capuchinas. Fundación 1736. Convento: 1749-1753. Iglesia: 1732-1742.

CURSOS

Viernes, 5 de septiembre de 2008
Arte, memoria e identidad colectiva:
El monumento conmemorativo en la ciudad de Tudela

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



A lo largo del siglo XX y durante los primeros años del XXI, Tudela ha ido reuniendo en sus calles, plazas y jardines, un rico legado de escultura monumental que no sólo encierra en sí un interés artístico, sino también sociológico, por cuanto su presencia contribuye a definir la memoria e identidad colectiva de la capital ribera y de sus habitantes.

Dada su naturaleza especial, la comprensión de todo monumento conmemorativo implica el conocimiento de sus componentes formales, es decir, la ubicación del monumento, los materiales empleados en su ejecución, y la tipología y el estilo de la obra. Pero deben tenerse en cuenta igualmente aquellos aspectos relacionados con la gestión monumental, que hacen referencia a los motivos que justifican la realización del monumento, los promotores y la financiación del mismo, y el acto oficial de inauguración.

Desde el punto de vista formal, el monumento conmemorativo tudelano muestra gran variedad tipológica, desde la figura en pie hasta la estatuaria en grupo, pasando por el busto y el relieve escultórico. En cuanto a los artistas y tendencias, se inscriben en la corriente figurativa realista nombres como Fructuoso Orduna, Antonio Loperena, Ricardo Varela, el aragonés Ángel Bayod o el ovetense Mauro Álvarez. Otros artistas toman la figuración como punto de partida para sus obras, pero el resultado final muestra la influencia de diversas tendencias que abarcan desde la geometrización de Manuel Aramendia, hasta el organicismo de José Antonio Eslava, y el simbolismo de Martina Lasry y Pedro Jordán. Y no falta tampoco una interpretación conceptual e incluso abstracta de la escultura conmemorativa tudelana, propuestas que vienen de la mano del cascantino Manuel Clemente Ochoa.

En cuanto a la gestión monumental, aspecto fundamental es el del promotor o comitente que sufraga los gastos de la escultura conmemorativa. Gran importancia reviste igualmente el acto inaugural del monumento, al que en ocasiones se le hace coincidir con celebraciones festivas o actos públicos de diversa índole en la ciudad ribera, cuya simultaneidad le otorgaba mayor relevancia.

Una vez conocidos los aspectos generales en relación con el monumento conmemorativo tudelano, su estudio individualizado nos permite establecer cuatro grandes grupos, atendiendo a criterios iconográficos.



Izquierda:
Monumento a Sancho
VII el Fuerte. Antonio
Loperena, 1983.

Derecha:
Monumento a Fernando
Remacha ("La Musa").
Pedro Jordán, 1998.



El primero engloba a los acontecimientos de naturaleza histórica, entre los que puede citarse el desaparecido Monumento a los Fueros (1967).

El segundo grupo lo constituyen los personajes históricos vinculados con la ciudad, y a su vez es susceptible de una subdivisión en tres categorías. En primer lugar, los monarcas: Sancho VII el Fuerte (Antonio Loperena, 1983), Muza ibn Muza (Antonio Loperena, 1996), Carlos III el Noble (Pedro Jordán, 1999). A continuación, los personajes vinculados a la política y beneficencia social: José María Méndez Vigo (Fructuoso Orduna, 1929), Padre Lasa (Pedro Jordán, 1997). Finalmente, el mundo de la literatura y las artes: José María Iribarren (Antonio Loperena, 1972), Benjamín de Tudela (Martina Lasry, 1984, y Ricardo Varela, 1994), Fernando Remacha (Pedro Jordán, 1998).

El tercer grupo está formado por los monumentos de naturaleza religiosa, muy vinculados a la devoción popular tudelana. Es el caso del Monumento al Sagrado Corazón de Jesús (Víctor Eusa y C. Buzzi, 1942), del monumento al Corazón Inmaculado de María (Enrique Delso y Ángel Bayod, 1956).

Por último, un nutrido conjunto de monumentos tudelanos son de naturaleza simbólico-sociológica, bien por participar de un marcado componente simbólico, bien por estar relacionados con el mundo laboral ensalzando una profesión u oficio, bien por mantener vivo el recuerdo de determinadas costumbres y tradiciones arraigadas en la ciudad ribera. Es el caso del Monumento al Hortelano (Antonio Loperena, 1973), Monumento a la Jota (Antonio Loperena, 1985), Monumento a las Tres Culturas (Manuel Clemente Ochoa, 1997), Monumento a la Hortelana (José Antonio Eslava, 2002), Monumento al Violinista (Mauro Álvarez, 2002), Monumento a la Música Popular ("Atabal", Manuel Aramendia, 2003), Monumento a las Víctimas de la Guerra Civil ("Conciliación", Manuel Clemente Ochoa, 2006).

CURSOS

Viernes, 5 de septiembre de 2008

Tudela y la pintura navarra del periodo de entre siglos

D. Ignacio J. Urricelqui Pacho

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro



Durante el tránsito del siglo XIX al XX, Tudela no pasó de ser un foco pictórico de tercer orden, teniendo en cuenta que Pamplona, como capital de la provincia, fue un escenario de segunda categoría con relación a los principales centros artísticos del momento como Madrid, Barcelona, Bilbao, Valencia, etc. La existencia real de un ambiente artístico en Tudela en esas décadas dependió de que se dieran al menos cuatro factores fundamentales como fueron el impulso a la formación artística, a través de centros locales y de la concesión de pensiones y ayudas artísticas; el establecimiento de mecanismos de promoción -exposiciones, certámenes, concursos artísticos, etc.-; la presencia de una crítica de arte; y la labor de la clientela institucional y privada. Con relación a la formación artística, la Academia de Dibujo de Castel-Ruiz, activa desde el siglo XIX, permitió a los jóvenes artistas tudelanos iniciarse en los rudimentos del dibujo, si bien la carencia de una sólida política de pensiones y ayudas a la formación por parte de las instituciones locales dificultó el proceso. Tampoco hubo abundantes exposiciones, salvo algunas celebradas en los locales de Castel-Ruiz, lo que a su vez impidió que se consolidara una crítica de arte local y, con ella, una eficaz labor de clientela.

En cualquier caso, durante los años del período de entre siglos hubo varios artistas tudelanos de calidad que, además, estuvieron plenamente relacionados con el ambiente artístico de su tiempo tanto en Navarra como fuera de ella. Dentro de ellos, destacan con nombre propio Nicolás Esparza y Miguel Pérez Torres, el primero nacido en 1873 y el segundo en 1894, y que aunque de generaciones diferentes, contribuyeron al desarrollo del nivel artístico en la capital ribera, al menos en el campo de la pintura.

Nicolás Esparza se formó en la Academia Castel-Ruiz, si bien gracias a una ayuda de la Diputación de Navarra pudo estudiar durante la década de 1890 en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, adentrándose en una formación de tipo académica, sustentada en el dibujo, la composición y el modelado. Frecuentó las salas del Prado, copiando a maestros del pasado como Velázquez y Goya, o a artistas más contemporáneos, como José Benlliure o José Casado del Alisal, y participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes con pinturas como “En la escuela”, con la que obtuvo en 1899 una mención honorífica, compartiendo premio entre otros

CURSOS



Miguel Pérez Torres,
"La confesión del
capuchino", c.a. 1922.

con un joven Pablo Ruiz Picasso, condecorado por el lienzo titulado "Ciencia y caridad". De regreso a Tudela, Esparza trabajó para el Ayuntamiento y para la clientela local, si bien el escaso ambiente artístico allí existente le llevó a presentarse en 1910 a las pruebas de oposición convocadas para cubrir la plaza de profesor de Dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Sestao. Obtenido el puesto, marchó allí, impartiendo clases y trabajando para la clientela vizcaína hasta su fallecimiento en 1928.

Por su parte, Miguel Pérez Torres inició su formación de forma autodidacta, aunque relacionándose con Javier Ciga, una de las figuras más destacadas de la pintura navarra de su tiempo. Gracias a una pensión de la Diputación de Navarra marchó a formarse a la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Barcelona, donde fue alumno de José Mongrell. Comenzó a participar en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes con lienzos como "La confesión del capuchino" o "En la Ribera de Navarra", pinturas dedicadas a las costumbres y los tipos riberos. De regreso, trabajó instalado en Tudela, tratando temas de tipos y costumbres de la Ribera. En sus obras, aparte del sentido costumbrista, parece advertirse en ocasiones una intencionalidad simbólica. En la década de 1930, recibió también clases en la Escuela Especial de Madrid, para dedicarse con posterioridad a la docencia primero en el Instituto de Tudela y, más tarde, en Pamplona, donde falleció en 1951.

Ambos artistas fueron "hombres de su tiempo", en el sentido de que vivieron las mismas experiencias que los artistas de sus respectivas generaciones, siempre dentro de unos ámbitos oficiales donde la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes fueron referentes fundamentales en su formación y promoción. Su pintura siguió la senda del arte tradicional, correcto y de notable calidad técnica, atento al dibujo, la composición y el modelado, y a la aplicación de un colorido atento al natural, carente de experimentaciones plásticas, muy alejado de las tendencias modernizadoras de finales del siglo XIX y de las vanguardias de comienzos del siglo XX.

Aparte de Esparza y Pérez Torres, Tudela también vería nacer o trabajar en ella y en sus alrededores a otros pintores notables como el murchantino Jesús Basiano, o más discretos como José Serrano Amatriain, Florentino Andueza o Rosa Iribarren, sin olvidar que en las aulas de la Escuela de Bellas Artes de Madrid se formaron en el período de entre siglos varios tudelanos cuyos nombres no nos dicen gran cosa a día de hoy pero que, en su tiempo, confirmaron la indiscutible preponderancia de este centro artístico así como la realidad artística de una ciudad de provincias. Hablamos de Francisco Jiménez Magadalena, matriculado entre 1877 y 1879; Gregorio Bernal Cabañas, entre 1886 y 1891; Félix Álava Escalada, entre 1899 y 1901; Luis Zapata Milán, entre 1899 y 1900; y Carlos Casuso Obeso, entre 1900 y 1906.



Nicolás Esparza,
"En la escuela", 1899.

CURSOS

Viernes, 5 de septiembre de 2008
Las Bardenas y la Mejana.
El paisaje y el bodegón en la pintura tudelana
D. Manuel Motilva Albericio
Director del Museo Muñoz Sola de Tudela



La Mejana, isla en el río, es un territorio de profunda personalidad geográfica e inequívoca demarcación que a pesar de su modernidad, (data como tal de principios del s. XIX), ha contribuido a definir la identidad de Tudela como productora de excelentes frutos de la huerta, haciendo de su nombre un sinónimo de calidad y que aparezca inseparable al de la propia urbe: Tudela y su Mejana.

A mayor distancia, en dirección noreste, se encuentran Las Bardenas Reales, amplio territorio de singularísima y compleja orografía cuyas arcillas cuaternarias se ven profundamente moldeadas por la acción del viento, la lluvia y la extremosidad de su clima, lo cual genera relieves de múltiples contrastes, formas caprichosas y violentos contraluces.

Por su distinguida peculiaridad estética ambos paisajes han sido tomados por los pintores como objeto preferente de sus cuadros, contribuyendo así a que dichos paisajes sean referenciales y se convierta en señas de identidad de nuestro territorio. A ellos volverán los pintores de manera reiterada para renovar de manera continua su diferente interpretación estética de los mismos a lo largo de todo el siglo XX.

Mejana, Bardenas, el Ebro, (con el puente) y el Moncayo, (que cierra al sur el límite natural del paisaje de La Ribera), son los cuatro elementos que conforman la genuina identidad del paisaje estético de Tudela, a los que han acudido los pintores como elementos insoslayables de referencia artística, mientras que las nuevas tendencias pictóricas advierten un menor interés en describirlos.

En lo que respecta al tratamiento del bodegón por los pintores locales, puede notarse que en sus cuadros predomina el matiz 'físico' de los objetos representados, en cuanto que tratan de realzar las calidades sensoriales de los mismos, multiplicando hasta la saciedad la representación de los productos 'típicos' de la huerta tudelana: toda clase de frutas y hortalizas pero sólo algo de caza, apenas cuadros de cocinas y muy poca atención a los cuadros de flores. Esta exaltación de lo sensorial, muy estimulada por el interés del público, dificulta que los pintores trabajen en los valores 'metafísicos' de los cuadros de bodegón, aspecto al que sólo prestan miramiento los pintores de raigambre académica pues las actuales tendencias, que cultivan principalmente los jóvenes artistas, centran su atención en los aspectos formales del bodegón y en las posibilidades que ofrecen los medios audiovisuales.

César Muñoz Sola.
"Bodegón con uvas".



CURSOS



La clausura del Curso de Verano 2008 "Acercar el patrimonio. Tudela", corrió a cargo de la profesora Dña. Asunción Domeño Martínez de Morentin, secretaria de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Dña. Mercedes Pérez Lizar, Concejala de Educación y Centros Cívicos del M. I. Ayuntamiento de Tudela, y D. José Javier Azanza López, profesor de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.

TUDELA

El curso de verano sobre el patrimonio de la ciudad reúne a 124 inscritos

La clausura será este viernes, y está compuesto por diversas charlas y por tres visitas guiadas

DN
Tudela

Un total de 124 alumnos participan en el curso de verano 'Acercar el patrimonio. Tudela', que se inauguró ayer en la sala de conferencias del palacio Decanal de la ciudad y que se prolongará hasta el viernes.

La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra promueve este curso que tiene como objetivo primordial acercar el patrimonio tudelano a todas las personas interesadas a través de conferencias sobre la cultura, la historia y el arte en la ciudad desde la Edad Media hasta el siglo XX. Estas charlas se completan con visitas guiadas a diferentes monumentos artísticos y religiosos de la capital ribera.



Los alumnos del curso sobre el patrimonio tudelano asisten a una de las conferencias.

BLANCA ALDANDO

DIARIO DE NAVARRA
miércoles 3 de septiembre de 2008

CONFERENCIAS

Acercar el Patrimonio. Tudela. Sala de conferencias del Palacio Decanal de Tudela. A las 16.30 horas, conferencia de D. Javier Azanza López, *Arte, memoria e identidad colectiva: el monumento conmemorativo en la ciudad de Tudela*. 17.30 horas, pausa-café. A las 18 horas, conferencia de D. Ignacio J. Urricelqui Pacho, *Tudela y la pintura navarra del periodo de entre siglos*. A las 19 horas, ponencia de D. Manuel Motilva Albericio, *Las Bardenas y La Mejana. El paisaje y el bodegón en la pintura tudelana*. A las 20 horas, clausura.

DIARIO DE NAVARRA
viernes 5 de septiembre de 2008



CÁTEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

CURSO DE VERANO ACERCAR EL PATRIMONIO. TUDELA 2, 3, 4 y 5 de septiembre de 2008

Lugar: Sala de conferencias del Palacio Decanal de Tudela.
Horario: 16.30 h. a 20 h.

PROGRAMA:

Martes, 2 de septiembre de 2008.
16.45 h. La escultura medieval en Tudela. Dra. Clara Fernández-Ladrón. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra.
18.30 h. Santa María de Tudela y la arquitectura medieval del Valle del Ebro. D. Javier Martínez de Aguirre. Universidad Complutense de Madrid.
19.30 h. Relaciones artísticas entre Aragón y Navarra en el siglo XIV: el caso de la catedral de Tudela. Dra. Carmen Lacort. Universidad de Zaragoza.
20.15 h. Visita guiada al claustro de la Catedral de Tudela.

Miércoles, 3 de septiembre de 2008.
16.30 h. Arquitectura y ciudad en el siglo XVI (Dra. María Jesús Torre Castillo). Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra.
18 h. Matrices de la memoria en el Palacio del Marqués de San Adrián. Dra. M^o Concepción Garza Garza. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra.
19 h. Visita al espacio del Mercado de San Adrián.

Jueves, 4 de septiembre de 2008.
16.30 h. Arte y devoción en Tudela entre los siglos XVI y XVII. D. Ricardo Fernández Galán. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra.
18 h. Un espacio para la fiesta: la Plaza Nueva. D. Julio Segura. Archivo del Ayuntamiento de Tudela.
19 h. Visita guiada a los conventos de la Compañía de María, Capuchinos y Dominicos de Tudela.

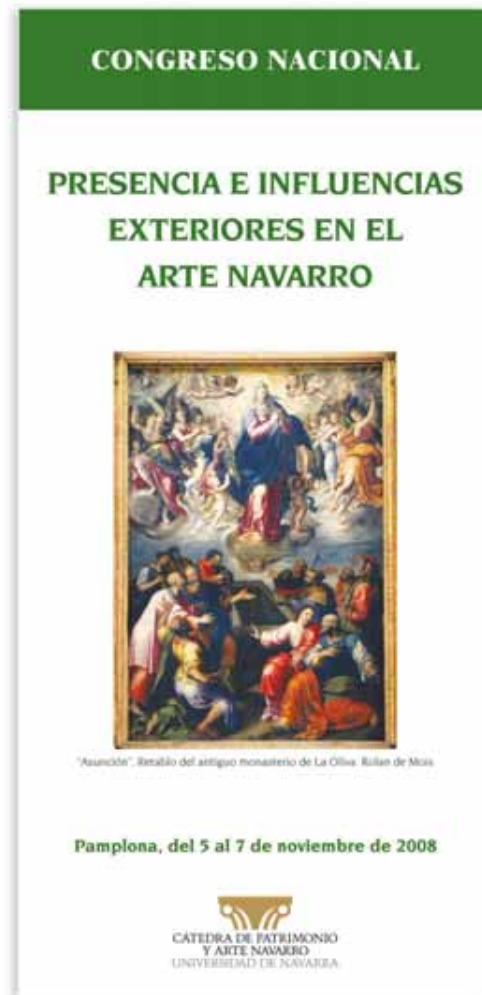
Viernes, 5 de septiembre de 2008.
16.30 h. Arte, memoria e identidad colectiva: El monumento conmemorativo en la ciudad de Tudela. D. Javier Azanza López. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra.
18 h. Tudela y la pintura navarra del periodo de entre siglos. D. Ignacio J. Urricelqui Pacho. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra.
19 h. Las Bardenas y La Mejana: El paisaje y el bodegón en la pintura tudelana. D. Manuel Motilva. Director del Museo Multifuncional de Tudela.

Periodo de matrícula:
Hasta el 22 de agosto, inscripción gratuita.
SACIS (Tfno.: 948 425 410).
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro,
(Tfno.: 948 425 600 (ext. 2942)).
e-mail: patrimonio@navarra.es www.unav.es/fabedpatrimonio

INTRODUCIDA POR:  GOBIERNO DE NAVARRA
COLABORA:  MINISTERIO DE CULTURA
 CÁTEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO
 UNIVERSIDAD DE NAVARRA
 DIARIO DE NAVARRA

DIARIO DE NAVARRA
domingo 10 de agosto de 2008

CONGRESO



Congreso Nacional Presencia e influencias exteriores en el Arte Navarro

Lugar: Universidad de Navarra

Fechas: 5, 6 y 7 de noviembre de 2008

Organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

Patrocinado por el Gobierno de Navarra

CONGRESO

Miércoles, 5 de noviembre de 2008

Apertura

Lugar: Aula Magna (Edificio Central, Universidad de Navarra)



Arriba, de izquierda a derecha:
D.ª M.ª Concepción García Gainza, D. Jaime Aurell, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras (UN), D. Carlos Pérez-Nievas, Consejero de Educación del Gobierno de Navarra y D. Ricardo Fernández Gracia.

Abajo:
Asistentes al Congreso Nacional, celebrado en el Aula Magna del Edificio Central.

Foto: Diario de Noticias



CONGRESO

Miércoles, 5 de noviembre de 2008

Románico

El arte románico en Navarra: coordenadas de creación y paradigmas de estudio

D. Javier Martínez de Aguirre Aldaz

Universidad Complutense de Madrid



El arte románico se impuso en Navarra sobre un prerrománico escasamente desarrollado. La cripta y la iglesia de San Salvador de Leire (1057), edificadas por iniciativa de un abad y un rey pamploneses conocedores de otros territorios, introdujeron novedades de gran trascendencia en la propia concepción del edificio y en la mayor parte de los elementos constructivos. En 1089, el monarca aragonés Sancho Ramírez promovió Santa María de Ujué, cuya arquitectura, al igual que la ornamentación escultórica, deriva principalmente de la catedral de Jaca. La iniciativa de construir una nueva catedral de Pamplona (1100-1127) correspondió a un obispo francés (Pedro de Roda) para quien trabajó Esteban, un arquitecto venido de Santiago de Compostela. Su edificación dejó amplias secuelas en el reino, ya que sus soluciones planimétricas y de alzado, derivadas de la seo compostelana y de Saint-Sernin de

Interior de la capilla lateral de Santa María de La Oliva.



Toulouse y algunas de ellas muy peculiares, fueron adaptadas a las necesidades concretas de monasterios (Irache), iglesias "urbanas" (Sangüesa, Aibar), parroquias rurales (San Martín de Unx) o dependencias de la catedral (Zamarce). El eco de la fábrica catedralicia perduró a lo largo de generaciones, hasta finales del siglo XII o aún más allá (Cizur Menor, Badostáin). En el último tercio del siglo XII irrumpieron nuevas influencias foráneas especialmente en los grandes monasterios cistercienses (La Oliva, Fitero), que pronto se combinaron con tradiciones locales en Santa María de Tudela o en Eunate.

CONGRESO

Miércoles, 5 de noviembre de 2008

Románico

La miniatura navarraD^a. Soledad de Silva y Verástegui

Universidad del País Vasco



Fundados en el primer tercio del siglo X por los reyes de Pamplona, a raíz de la reconquista del territorio de la Rioja por Sancho Garcés I, en el año 923, los monasterios de San Martín de Albelda y de San Millán de la Cogolla desplegaron a lo largo de siglo y medio una intensa actividad en sus respectivos escritorios. Junto a la copia y transmisión de numerosos textos y códices se procedió también a su ilustración. Se estudia en esta Ponencia la función que tuvo la miniatura en cada uno de los diferentes tipos de manuscritos que fueron elaborados, según su uso y destino. Se consideran en primer lugar los libros ilustrados para la antigua liturgia hispana, tanto para la celebración de la Misa como para el oficio divino. En segundo lugar, se tratan los textos e imágenes que fueron destinados principalmente para la práctica de la “lectio divina” y finalmente, el programa iconográfico de la Colección Canónica Hispana, todavía vigente, lo mismo que la liturgia visigótica, hasta bien avanzado el siglo XI. A partir de 1076, ambos monasterios pasarán a la órbita política del reino castellanoleonés al ser conquistada la Rioja por Alfonso VI.

“Códice Vigiliano o Albeldense”, M^o de San Martín de Albelda, 976.

Se concluye que durante el período pamplonés, el más brillante de su trayectoria artística, ambos monasterios revivieron un neovisigotismo iconográfico que tuvo sus manifestaciones paralelas en otros ámbitos de la cultura y en los ideales a los que aspiraban tanto la Iglesia como la Monarquía de Pamplona. Sin embargo, esta tradición hispana fue enriquecida por las influencias foráneas provenientes tanto de la Francia carolingia como del mundo musulmán. Además, los miniaturistas de Albelda y San Millán desarrollaron su cometido en estrecho contacto con la labor realizada por otros artistas que trabajaron en los escritorios de otros monasterios del condado de Castilla y del reino astur-leonés, lo que se evidencia en los influjos recíprocos que tuvieron lugar entre unos y otros a lo largo de los siglos X y XI.



CONGRESO

Miércoles, 5 de noviembre de 2008

Gótico

El gótico navarro en el contexto hispánico y europeo

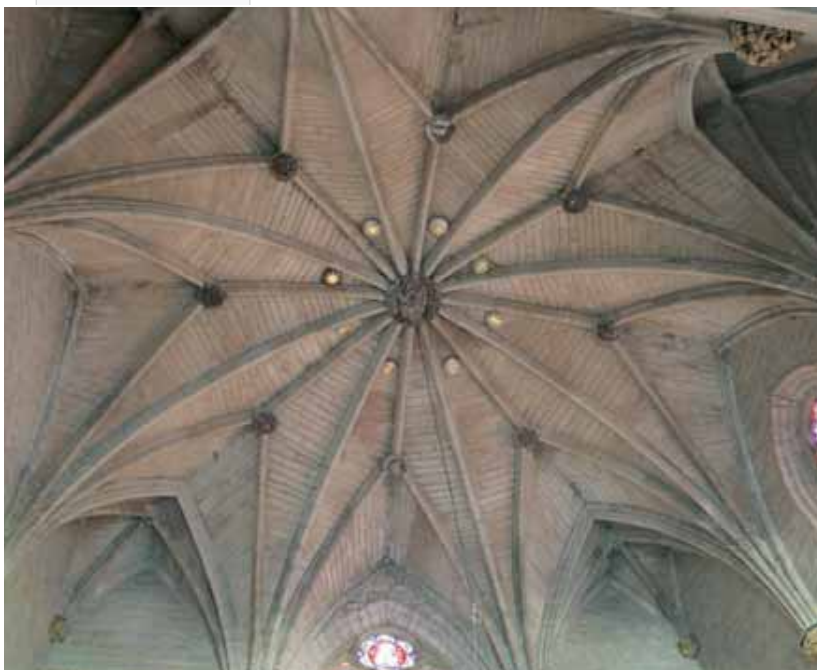
D^a. Clara Fernández-Ladreda Aguadé

Universidad de Navarra



Durante el Gótico Pleno (1200-1276) el influjo foráneo será puntual y no tendrá casi eco. Procede, en general, de Francia, tanto en el caso de la arquitectura y escultura monumental, como en el de las piezas importadas. En el Gótico Radiante (1276-1387) la influencia exterior es más amplia. En la arquitectura y escultura monumental, el principal foco receptor es la catedral de Pamplona, claustro y dependencias, donde trabajan maestros franceses (Miguel y Arnalt Puysiveler) e ingleses conocedores del arte francés (Guillermo Inglés). A su vez, ella ejercerá un gran ascendiente sobre el arte navarro y alavés. Destacan también las piezas importadas: de Francia (vírgenes de Roncesvalles y Huarte, y relicario del ajedrez de Carlomagno), Italia (Cristo de Puente la Reina) y Cataluña (Virgen de Soraura).

Sala Capitular, catedral de Pamplona.



En el reinado de Carlos III y sucesores (387-1441) sobresalen las obras de promoción real, simultáneamente abiertas al influjo exterior e influyentes de cara al interior. En escultura destacan Jehan Lome y su taller, autores de la tumba real, que traen a Navarra el estilo borgoñón. Entre las piezas importadas citaremos el retablo de las Navas, primer retablo esculpido de Navarra. El Tardogótico (1441-1512) es una etapa artísticamente pobre. Lo más destacado son las obras importadas de Castilla (Cristo de Viana, Virgen de Marañón) y Países Bajos meridionales (Virgen de Cortes, Santa Ana de Tudela y retablo de Artajona).

CONGRESO

Miércoles, 5 de noviembre de 2008

Gótico

**Pintura gótica en Navarra y
sus relaciones con las corrientes europeas**D^a. Carmen Lacarra Ducay

Universidad de Zaragoza



La escuela de pintura mural gótica en Navarra alcanza su mayor nivel de calidad durante el siglo XIV. Es en los centros urbanos donde se establecen las sedes reales, aquellos en los que se encuentran los principales talleres artísticos, de donde surgen las obras más refinadas: así sucede en las ciudades de Pamplona, Olite, Tudela, Sangüesa y Tafalla. La documentación custodiada en los archivos de Navarra proporciona datos de autores y de obras a partir de la segunda mitad del siglo XIV y para la centuria siguiente. Con anterioridad se encuentran algunas decoraciones murales con inscripciones que proporcionan información sobre el nombre del pintor, como Juan Oliver para el refectorio de la catedral de Pamplona, y Roque para la iglesia de San Saturnino de Artajona, la fecha de su realización y sus patrocinadores, algo poco común fuera de Navarra.

Las obras de pintura mural gótica descubiertas con anterioridad a 1950 se encuentran en buena parte reunidas en el Museo de Navarra en Pamplona.

Algunas ya eran conocidas desde los siglos XVIII y XIX pero será durante la segunda mitad del siglo XX cuando se inicie un estudio sistemático de las obras conservadas y se logre la localización de otras que se ignoraban.

Los importantes hallazgos de pinturas murales efectuados en los últimos años (en Pamplona, Olite, Sangüesa y Ororbia), han proporcionado nuevos datos a lo ya conocido que permiten establecer otras relaciones con las corrientes europeas contemporáneas o confirmar las ya establecidas. Los lazos que se hacen notar con los muralistas del Languedoc y de la Provenza así como con los maestros de la miniatura y de la vidriera, de Inglaterra y Francia, deben ser ampliados con modelos de los territorios vecinos, aragoneses y riojanos, tanto desde el punto de vista estilístico como iconográfico para alcanzar una mejor comprensión del fenómeno artístico navarro.

CONGRESO

Miércoles, 5 de noviembre de 2008

Gótico

Le Maître de Rieux et son influence dans le Midi de la France et le Nord de l'Espagne

D^a. Michelle Pradalier Schlumberger

Universidad de Toulouse



El denominado “maestro de Rieux” es considerado el escultor más importante del período gótico en Toulouse y el Languedoc. Trabajó entre 1330 y 1350, destacando en su producción un ciclo de estatuas destinadas a la capilla funeraria del obispo Jean Tissandier, en el convento de los Franciscanos de Toulouse, y el sepulcro de Hugo de Castillon en Saint-Bertrand de Comminges. Su influencia en Pamplona fue muy importante, quedando su labor reflejada de un modo especial en la Puerta del Amparo de la catedral, que lleva su huella.



Tímpano de la Puerta del Amparo, catedral de Pamplona.

CONGRESO

Jueves, 6 de noviembre de 2008

Renacimiento

Eclosión y desarrollo del Renacimiento en NavarraD^a. María Concepción García Gainza

Universidad de Navarra



Tras el período medieval, siempre muy valorado, el siglo XVI, el Renacimiento, se nos muestra como un período de especial brillantez, que se produce en un nuevo contexto histórico, el fin de las guerras civiles que asolaron el reino en la segunda mitad del siglo XV y la unión de Navarra a Castilla. Esta nueva situación va a suponer en lo artístico que Navarra deje de mirar a Francia y abra las puertas a Aragón y a Castilla.

Asistimos en este siglo a una reactivación artística debida entre otras causas al aumento de población que motivará la ampliación de las viejas iglesias medievales y la construcción de otras de nueva planta abandonando las partes altas de las poblaciones donde habían sido colocadas por razones defensivas y buscando los llanos. También se intensifica la construcción de retablos de pintura y escultura, así como la realización de obras de platería, bordado aprovechando para ello una mejora económica general que afectará no sólo a Navarra sino a toda la península.

La existencia en la época de grandes promotores y mecenas sobre todo obispos y grandes eclesiásticos además de algún noble o rico mercader harán posible la construcción de grandes conjuntos o ricas obras de arte en las que se irán introduciendo las nuevas formas del Renacimiento procedentes de Italia.

Las formas italianas se introducen desde Aragón, desde el potente foco de Humanismo de Zaragoza y el más secundario de Tarazona y afectan primero a lo ornamental y después a las órdenes clásicas y cubiertas en lo que se refiere a la arquitectura y a la perspectiva y proporciones en lo que afecta a las artes figurativas.

Digno de destacarse es la presencia de maestros franceses, flamencos y algún italiano que desempeñarán un papel importante en la difusión de novedades italianas sobre todo en la época del emperador y en menor medida en el período de Felipe II.

La construcción gozó de gran actividad y dio como resultado una gran floración de grandes iglesias pertenecientes al Gótico-Renacimiento o Gótico-tardío y en número menor con portadas o estructuras clásicas como Viana, Los Arcos, Lerín o Larraga más un pequeño grupo de iglesias baztanesas. Característica es la presencia de clanes de canteros vascos que llegaron a cabo estas iglesias como los Landerrain, los Iriarte

CONGRESO



Aguire o Villarreal. Carácter especial tiene el capítulo de arquitectura de ladrillo y yeso de la Ribera Navarra. En la escultura se pone de relieve las influencias aragonesas predominantes y riojanas que inspiran a muchos retablos navarros incluidos algunos del foco de Pamplona del que se difundirá el romanismo en el período de Felipe II.

La pintura inspirada por grabados germánicos, flamencos e italianos se desarrollará en un doble lenguaje italiano y flamenco en lo que se refiere a los pintores de Pamplona y más puramente italianizante en la Ribera Navarra con las obras de grandes pintores venidos de Zaragoza como Paulo de Schepers, Rolan Mois, Vallejo Cósida, o Pedro Pertús junto al italiano Pietro Morone que dejarán entre otros los retablos de La Oliva, Fitero y Tulebras.

Portada de la Parroquia de Santa María de Viana.

CONGRESO

Jueves, 6 de noviembre de 2008

Renacimiento

Relaciones entre la Ribera Navarra y Aragón

D. Jesús Criado Mainar

Universidad de Zaragoza



La instalación en Tudela en 1519 del escultor normando Esteban de Obray (1519-1551, †1551) supone el inicio de una nueva etapa en el campo de las artes plásticas en la Ribera de Navarra caracterizada por la introducción de los principios del Renacimiento en detrimento de los del Gótico final, bien representados aquí por el retablo mayor y la sillería coral de la seo tudelana. Además, inaugura una larga fase de contactos con centros creadores aragoneses como Tarazona -de cuyo obispado formaron parte muchas poblaciones riberas hasta 1783- o la algo más lejana Zaragoza.

La fase inicial de este proceso, que denominamos *Primer Renacimiento (1519-1550)*, está marcada por la actividad de Obray en Tudela -en especial, en la magnífica reja del coro catedralicio-, Tarazona y Calatayud, ciudades en las que también desempeñó un papel de primer orden en la difusión del nuevo lenguaje de inspiración anticuaria; asimismo por la labor de un equipo de entalladores franceses afincados en Tarazona que tiene en Baltasar Febre de Arrás (1536-1543, †1544) a su miembro de mayor entidad. Sin embargo, en el campo pictórico se deja sentir la incipiente influencia de los obradores zaragozanos, en particular el de Pedro de Aponte (1502-1530, †1530), responsable desde 1525 del retablo mayor de la parroquia de Cintruénigo, sin concluir en el momento de su muerte y en el que el maestro hace gala de una formación de ascendente nórdico actualizada en clave renaciente merced al uso de estampas.

La siguiente etapa es la del *Segundo Renacimiento (1550-1580)* y se corresponde en la escultura con un momento de continuidad que tiene en Domingo Segura (1544-1574), un maestro formado en los talleres de Sangüesa y Zaragoza, a su principal protagonista, y en el retablo de la parroquia de la Magdalena (1551-1556) su creación más representativa; también trabajó en la Ribera por esos años Pierres del Fuego (1529-1566, †1566), otro de los escultores normandos afincados en Tarazona.

En estas décadas la pintura cobra el protagonismo del que había carecido en la fase anterior gracias al trabajo de un buen número de pintores zaragozanos entre los que sobresalen Jerónimo Vallejo Cósida (1527-1591, †1592), autor del retablo mayor (ha. 1565-1570) del monasterio de Tulebras, y Pietro Morone (1542-1576, †1577), a quien se deben los paneles del retablo titular (1569) de Fustiñana y la fantástica serie de mujeres ilustres

CONGRESO



Virgen de la Esclavitud.
Parroquia de Santa María
Magdalena de Tudela.
Baltasar de Arrás, 1541. Foto
Rafael Lapuente.

de la escalera (ha. 1569) del palacio de Pedro Magallón en Tudela. El contrapunto local lo aporta Rafael Juan de Monzón (1553-1571), un modesto pintor de formación rafaelsca con taller radicado en Tudela y autor del retablo de la parroquia de San Nicolás de Tudela, que también trabajó en alguna oportunidad en Aragón.

En la última fase del proceso, que denominaremos *Clasicismo contrarreformista (1580-1615)*, la escultura protagonizará la inversión de las influencias entre ambos territorios. Es importante subrayar que desde 1583 consta la presencia en Tudela de Bernal Gabadi (1562-1600, †1601), antiguo colaborador de Gaspar Becerra en el retablo titular (1558-1563) de la catedral de Astorga y que, sin duda, jugó un papel destacado en la introducción del nuevo repertorio romanista. Si todavía en 1577 el bilbilitano Juan Martín de Salamanca (1547-1580, †1580) contrató el retablo mayor de la parroquia de Valtierra, tras su muerte la empresa pasaría a escultores navarros más innovadores. Lo mismo sucedió cuando algunos años después se puso en marcha la realización del retablo mayor (1592-1601) de la parroquia de Cascante, compartido por Pedro González de San Pedro (1580-1608, †1608) y Ambrosio Bengoechea (1581-1623, †1625), discípulos de Juan de Anchieta que durante esos años recibieron otros encargos en Tarazona y su entorno, entre los que sobresale por su calidad el precioso retablo de San Clemente (ha. 1594-1596) de la seo turiasonense.

La pintura de esta etapa final está protagonizada por Juan de Lumbier (1578-1626, †1626), un pintor de Pamplona que se formó en Zaragoza con Pedro Pertús menor (1562-1583, †1583) para más tarde, en los años ochenta, abrir taller en Tudela. Sus creaciones, de gran calidad, se distribuyen entre la Ribera y las comarcas aragonesas de Tarazona y Borja. Sus modelos figurativos se inspiran en los magníficos retablos titulares que los artistas flamencos Rolan Moys (1571-1592, †1592) y Paulo Scheppers (1566-1575, †1577) hicieron para los monasterios cistercienses de La Oliva (1571-1589) y Fitero (1590-1591), las obras de pincel más sobresalientes ejecutadas en este momento en el territorio de la merindad, y también en el notable retablo de San Martín de Tours (1577-1579) de la seo tudelana, cuyos interesantísimos paneles son obra de Pertús, que los materializó mientras Lumbier estaba enrolado en su obrador.

CONGRESO

Jueves, 6 de noviembre de 2008

Renacimiento

**El taller pictórico de Sangüesa
en el primer Renacimiento y su filiación aragonesa**

D. Pedro Luis Echeverría Goñi

Universidad del País Vasco



Si el taller pictórico de Pamplona y las intervenciones de los pintores de Zaragoza y Tarazona en la Ribera de Navarra en el siglo XVI son bien conocidos, no ocurría lo mismo con un inédito taller local de Sangüesa hasta que en el año 2005 abordamos su estudio por vez primera. La desaparición y dispersión de muchas de las obras realizadas por los pintores sangüesinos justifican este olvido y obligan a una investigación reconstructiva. Los requisitos que acreditan la condición de Sangüesa como un taller pictórico son unos orígenes formativos tardogóticos a fines del siglo XV y en el primer tercio del siglo XVI, una cronología precisa para un Primer Renacimiento (1529-1558) durante el reinado de Carlos I, el protagonismo de sus pintores-empresarios que contratan no solo todas las labores pictóricas sino también la obra de talla que ejecutan por medio de especialistas y la presencia de clanes y dinastías artísticas entre las que destacan las de los Sarasa y los Arara. Se constata la vinculación y dependencia del gran foco artístico de Zaragoza, donde aprendieron nuestros “pintores de retablos”, que colaboraron con imagineros allí establecidos y donde adquirirían los panes de oro, los pigmentos y las estampas, un mercado comarcal bien delimitado hacia iglesias de pueblos de la merindad, las Altas Cinco Villas (la Valdonsella perteneció al obispado de Pamplona) y la Jacetania, así como la condición de Sangüesa como jalón fundamental de la ruta jacobea que propició un ambiente internacional con numerosos maestros de la talla galos y flamencos allí establecidos. Significativa es también la producción regular de obras con sesenta retablos documentados y atribuidos solo a los dos Sarasa y Antón de Arara, de los que han desaparecido más de la mitad.

En la génesis de estas tablas intervienen los grabados en los que se basan, el dibujo que las precede (subyacente) y las perfila (líneas y contornos) y la pintura, principalmente al óleo. La temprana implantación de la imprenta en Zaragoza permitió la presencia de misales ilustrados y, sobretodo, la adquisición de estampas de grabadores alemanes, singularmente de Alberto Dürero que explican el carácter expresivo del Primer Renacimiento. Una asimilación más plena del Manierismo coincide con la utilización de los grabados que divulgan la obra de Rafael y Giulio Romano, sobretodo de Marcanto-

CONGRESO



Retablo de la Virgen del Rosario (antiguo retablo mayor de Arce). Parroquia de San Juan Bautista. Burlada.

nio Raimondi, y alternan con los de Durero. Las pinturas lineales responden a un estilo manierista con figuras de canon alargado y paleta colorista, con desinterés por los fondos o uso de unas perspectivas monofocales y frontales, paisajes “cuatrocentistas” y abundantes incorrecciones y desproporciones. Su iconografía es repetitiva con santos aislados, emparejados o en tripletas, Calvarios durerianos, dramáticas Lamentaciones sobre el cuerpo de Cristo muerto y algunos temas de gran acogida popular como Santa Ana Triplex. Los pintores más importantes del taller de Sangüesa fueron Pedro de Sarasa II y Antón de Arara.

Pedro de Sarasa y Navardún, jefe de un taller muy activo no solo en Navarra sino también en la comarca de Jaca, repite en sus tablas manieristas unos tipos físicos característicos, cargados de ingenuismo, desproporciones e inscripciones didácticas. En su obra predominan los santos frontales ante fondos neutros, en tanto que sus composiciones más logradas son fruto de la simplificación y adaptación de grabados alemanes. Activo entre 1529 y 1544, las obras más representativas de su producción que fue muy abundante se localizan en Sangüesa, Tafalla, Gallipienzo, Ilúrdoz, Castiliscar (Zaragoza), junto a otras de su círculo en Pamplona (Mendinueta), Ustárroz y Barañain (Larrángoz). En la obra de Antón de Arara, activo entre 1530 y 1558, se constata una mejor asimilación del lenguaje manierista del Alto Renacimiento italiano con mejores estudios anatómicos y de perspectiva e incorporación de ruinas y arquitecturas clasicistas, aunque todavía con una falta de integración de unas figuras demasiado monumentales. Todo ello se debe al empleo de estampas de Durero actualizadas y sobretodo de grabados rafaelescos a los que luego se dota de una amplia paleta de colores tornasolados. El grueso de su obra se localiza en Aragón (Mianos, Uncastillo y Ejea de los Caballeros), si bien la obra de referencia por conservarse el contrato es el retablo de Santa Marta de la Capilla del Museo de Navarra en Pamplona, pudiéndosele atribuir otros retablos como el que presidió la iglesia de Arce (Burlada) y obras dentro de su círculo como el de la ermita de San Pedro en Jaurrieta. Aunque muestra temas habituales en la obra de este pintor, el retablo lateral de la Virgen de Ardanaz de Izagaondoa es obra de inferior calidad.

CONGRESO

Jueves, 6 de noviembre de 2008

Barroco

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

D. Ricardo Fernández Gracia

Universidad de Navarra



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

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

La valoración y contextualización en su justa medida de las noticias documentales para comprender en su verdadera dimensión los bienes culturales y hacer de ellos una lectura en clave cultural es, por tanto, uno de los objetivos para quien se acerque a todas esas obras, con el convencimiento de que la meta del historiador del arte es el qué, quien, cuándo, dónde, porqué, para qué y cómo de las obras que llegaron de allende las fronteras navarras, como dádivas de patronos y donantes o bien se realizaron en ciudades y villas del Reino por maestros que se trasladaron ex profeso para ello.

En muchos casos, la llegada de las nuevas corrientes artísticas estuvo motivada por la barroquización del protocolo y ceremonial de las instituciones navarras, como la Diputación del Reino, los ayuntamientos o el cabildo catedralicio de Pamplona. Los nuevos usos y costumbres, así como la organización de grandes fiestas relacionadas con acontecimientos de la casa real, inauguraciones de edificios o festejos religiosos hicieron que los referentes de allende las fronteras navarras se convirtieran en continuos referentes.

Para las grandes capillas de los patronos en Pamplona, Tudela y otras poblaciones se requirieron planos y pareceres de maestros riojanos, guipuzcoanos, madrileños o aragoneses. Cofradías como la de San Gregorio Ostiense y grandes parroquias, con medios económicos y excelentes relaciones fuera del Reino, también requirieron

CONGRESO

la presencia de artistas foráneos en aras a sorprender con sus nuevos proyectos. A las instituciones civiles y religiosas hay que sumar los prohombres de la nobleza, la iglesia o la administración, sus patronatos, sus residencias y sus regalos.

Por lo que respecta a lugares de donde llegaron las piezas de arte mueble hay que señalar la importancia que reviste durante el siglo XVII el número de lienzos de pintura madrileña que llegaron a distintos lugares, en un siglo como aquel de verdadero triunfo de la pintura. El siglo XVIII, por el contrario, verá arribar desde Madrid un gran conjunto de esculturas de los mejores maestros como Olivieri, Luis Salvador Carmona o Roberto Michel.

Desde Aragón, en sintonía con los siglos anteriores, siguieron existiendo importantes vínculos, al igual que con algunas zonas de Castilla. De especial significación son todas las piezas de plata, marfil, tejidos y lacas que llegaron desde Nueva España y otros territorios de Indias. Otros territorios europeos como Nápoles, Roma y Flandes también figuran entre los de origen de destacadas piezas del patrimonio navarro de los siglos del Barroco.

Finalmente hay que hacer mención a la presencia de artistas extranjeros y de otras regiones peninsulares que se establecieron, temporal o definitivamente en Navarra, aportando ideas, formas y maneras novedosas, así como a las particulares vías de llegada de proyectos arquitectónicos y de arte mueble por parte de las pujantes órdenes religiosas.



Pinturas aragonesas del siglo XVIII de la capilla de la Virgen de la Barda en el monasterio de Fitero.

CONGRESO

Jueves, 6 de noviembre de 2008

Barroco

El arte hispanoamericano en NavarraD^a. Carmen Heredia Moreno

Universidad de Alcalá de Henares



En el Segundo Congreso General de Historia de Navarra celebrado en Pamplona en septiembre del 1990 se impartieron dos ponencias sobre el arte hispanoamericano existente en el Antiguo Reino, que supusieron las primeras aproximaciones globales a este complejo tema. Se trató ahora de realizar una revisión crítica del estado de la cuestión planteado entonces, para profundizar y completar nuestro conocimiento sobre el patrimonio artístico ultramarino que ha llegado a nuestros días.

Las cuestiones principales revisadas fueron las siguientes. En primer lugar se procedió a efectuar una síntesis historiográfica para incorporar las investigaciones publicadas en las dos últimas décadas. A continuación se realizó un nuevo análisis global del arte hispanoamericano navarro, prestando atención preferente a los siguientes aspectos. Por una parte, a la procedencia, transporte y destino de las obras. Por otra, a los indianos navarros y a sus circunstancias sociales, económicas y religiosas. También a las propias obras y a sus peculiaridades estilísticas, iconográficas, de autorías y de marcas. Por último, se añadió un apartado sobre las mercancías artísticas de procedencia oriental que llegaron a Navarra vía México, en el galeón de Manila.

Este nuevo análisis sirvió para profundizar en los contenidos, precisar cronologías, sugerir aspectos inéditos o, en su caso, rectificar las atribuciones o la procedencia de determinadas obras. Con todo ello se intentó ofrecer una visión de conjunto lo más ajustada posible sobre la problemática del Arte Hispanoamericano en Navarra y sobre cómo, por qué y para qué se produjo esta importante afluencia de piezas trasatlánticas a lo largo de varios siglos.

Francisco de
Peña Roja?
Custodia, México,
c. 1750-60.
Parroquia de
Arraiz.



CONGRESO

Jueves, 6 de noviembre de 2008

Barroco

Navarra y la Contrarreforma: una nueva imagen religiosa

D. Jesús Rivas Carmona

Universidad de Murcia



Las empresas artísticas que bajo patrocinio del obispo don Antonio Zapata se llevaron a cabo en la Catedral de Pamplona, por los años finales del siglo XVI, y el informe del arquitecto Santos Ángel de Ochandátegui sobre la reforma de ese mismo templo, fechado en 1800, pueden servir de referencia para marcar la etapa correspondiente a la Contrarreforma en Navarra. Bajo su impacto se produjo un gran desarrollo de las artes, a fin de adecuar los templos del viejo reino a su específico programa de renovación religiosa y litúrgica. La propia Catedral de Pamplona da un buen ejemplo de ello, al igual que otros grandes templos navarros así como las parroquias y los conventos. Estos últimos adquirieron particular importancia, ya que en ellos se impuso un tipo de iglesia específicamente contrarreformista y muy adecuado para el culto y la devoción, al tiempo que un retablo monumental, también muy oportuno para la exaltación religiosa. De esta manera Navarra acabó por adquirir una nueva imagen religiosa, que curiosamente debió mucho a la aportación foránea, como ponen de manifiesto la contribución de las órdenes religiosas y la de los obispos, decisivas en la introducción de nuevos modelos y referencias artísticas.

El mencionado Zapata emprendió dos empresas fundamentales en la implantación de la Contrarreforma en la Catedral de Pamplona y, por extensión, en toda Navarra; a saber, el retablo mayor y las andas de plata para el Santísimo Sacramento. Uno y otras sirvieron para dar cumplimiento a la característica exaltación contrarreformista de la Eucaristía, que de este modo contribuyeron a magnificar su protagonismo y, a su vez, a dar unas pautas. Ese mismo retablo de la catedral también incorporó a la Virgen titular, Nuestra Señora del Sagrario, que en este caso testimonia el valor concedido a la veneración mariana. La exaltación del culto a la Virgen trajo consigo la construcción de templos, capillas y retablos consagrados a ella, que por su número y relevancia alcanzan a ser un capítulo fundamental del arte navarro de la época. Especial interés tiene, por su significación contrarreformista, la devoción a la Inmaculada Concepción, que incluso propició que se erigiera en Cintruénigo una de las primeras iglesias dedicadas en España a tal advocación.

Además de la Eucaristía y la Virgen, la Contrarreforma favoreció el culto de los santos, al que Navarra se sumó con entusiasmo, incluso con extraordinarias realizaciones artísticas, como demuestra el monumental santuario de San Gregorio Ostiense en Sorlada, aunque fueron los patronos del reino, San Fermín y San Francisco Javier, quienes protagonizaron especialmente tal auge de la santidad, patente en la capilla del primero o en las múltiples representaciones de ambos.

CONGRESO

Jueves, 6 de noviembre de 2008

Barroco

**Influencias hispánicas y europeas
en la música navarra del siglo XVIII**D^a. María Gembero Ustárroz

Cintífica Titular del CSIC. Institución "Milá y Fontanals" de Barcelona.



La música del siglo XVIII en Navarra estuvo abierta a múltiples influencias del entorno español y europeo. Las catedrales y otras iglesias navarras formaban parte de redes de circulación de músicos y repertorios que favorecían los intercambios con importantes instituciones peninsulares. Los tres grandes centros de la música religiosa en Navarra (Catedral de Pamplona, Colegiata de Tudela, que pasó a ser Catedral desde 1783, y Colegiata de Roncesvalles) tuvieron al frente de sus capillas de música a importantes maestros llegados desde otras regiones, como Miguel Valls (Carcagente, Valencia), Andrés de Escaregui (Eibar, Guipúzcoa), Juan Antonio Múgica (Bilbao) y Francisco de la Huerta (Borja, Zaragoza) en la capilla pamplonesa, o Juan de Acuña (Játiva, Valencia) en la de Roncesvalles. A veces se contrataba a músicos foráneos para solemnizar festejos especiales. Así ocurrió en las celebraciones de 1784 por el reciente paso de la Colegiata de Tudela a la categoría de Catedral, ocasión que reunió a trece músicos llegados de Madrid, Calahorra y Zaragoza que actuaron junto a los catorce de la Capilla local, todos dirigidos por el maestro tudelano José Castel. El repertorio religioso incluía nuevas composiciones de los maestros de capilla locales y obras de compositores externos, algunas de ellas particularmente arraigadas. Por ejemplo, diversas piezas de Francesco Grassi, compositor barroco italiano activo en Roma antes de 1703, se interpretaron en la Catedral de Pamplona durante buena parte de los siglos XVIII y XIX.

En la música teatral la influencia exterior llegaba a través de las compañías que actuaban en los teatros de Pamplona y Tudela, y de figuras como José Castel, que compaginaba su trabajo como maestro de capilla en la catedral tudelana con estrenos de sus zarzuelas (abiertas a múltiples influencias del momento) en los teatros madrileños. Para una casa de la nobleza navarra, la de los Marqueses de Castelfuerte, compuso el italiano Girolamo Sertori seis sonatas para clave y reunió los *Divertimenti Musicali per Camera* (1758-60), colección de piezas operísticas y oberturas orquestales de diversos autores (incluido él mismo). En Navarra se cultivó un interesante repertorio sinfónico y camerístico que refleja la influencia del Clasicismo centroeuropeo. Algunos ejemplos paradigmáticos de este tipo de obras son el *Concierto para*

CONGRESO

clave y orquesta (1767) del valenciano Manuel Narro, conservado en Roncesvalles (hasta ahora el primer concierto para tecla conocido en el mundo hispánico), las sinfonías y obras camerísticas de José Castel (que publicó algunas de ellas en París) y las sonatas para tecla de Julián Prieto, tenor de la Catedral de Pamplona.

A Navarra llegaban aires populares de diversas regiones españolas, como muestra el *Libro de música de María Josefa Marco*, colección de piezas de teclado probablemente copiada en el siglo XVIII y conservada en el convento de monjas de Araceli de Corella, que incluye zortzikos, un gaita gallega y un fandango, entre otras composiciones.



CONGRESO

Viernes, 7 de noviembre de 2008

Siglo XIX

La arquitectura académica en NavarraD^a. María Larumbe Martín

Universidad Politécnica de Madrid



Las nuevas formas artísticas impuestas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fueron introducidas en Navarra con una empresa de claro carácter ilustrado, la canalización de aguas a la ciudad de Pamplona que se inició en 1774. La formación del proyecto corrió a cargo del ingeniero hidráulico francés François Gency, pero fue sustancialmente modificado por la Academia al imponer el paso de las vaguadas por medio de puentes acueductos de clara ascendencia romana. Finalmente, la obra pasa a manos del arquitecto académico Ventura Rodríguez quien ejecuta en 1782 el diseño definitivo, formado por doce planos que destacan su rigor y conocimiento en el campo de la ingeniería hidráulica, así como la perfección del dibujo. Las obras se realizaron bajo la dirección del maestro Ochandátegui. Sin duda, la fábrica más espectacular fue el puente de Noain, todavía hoy magníficamente conservado.

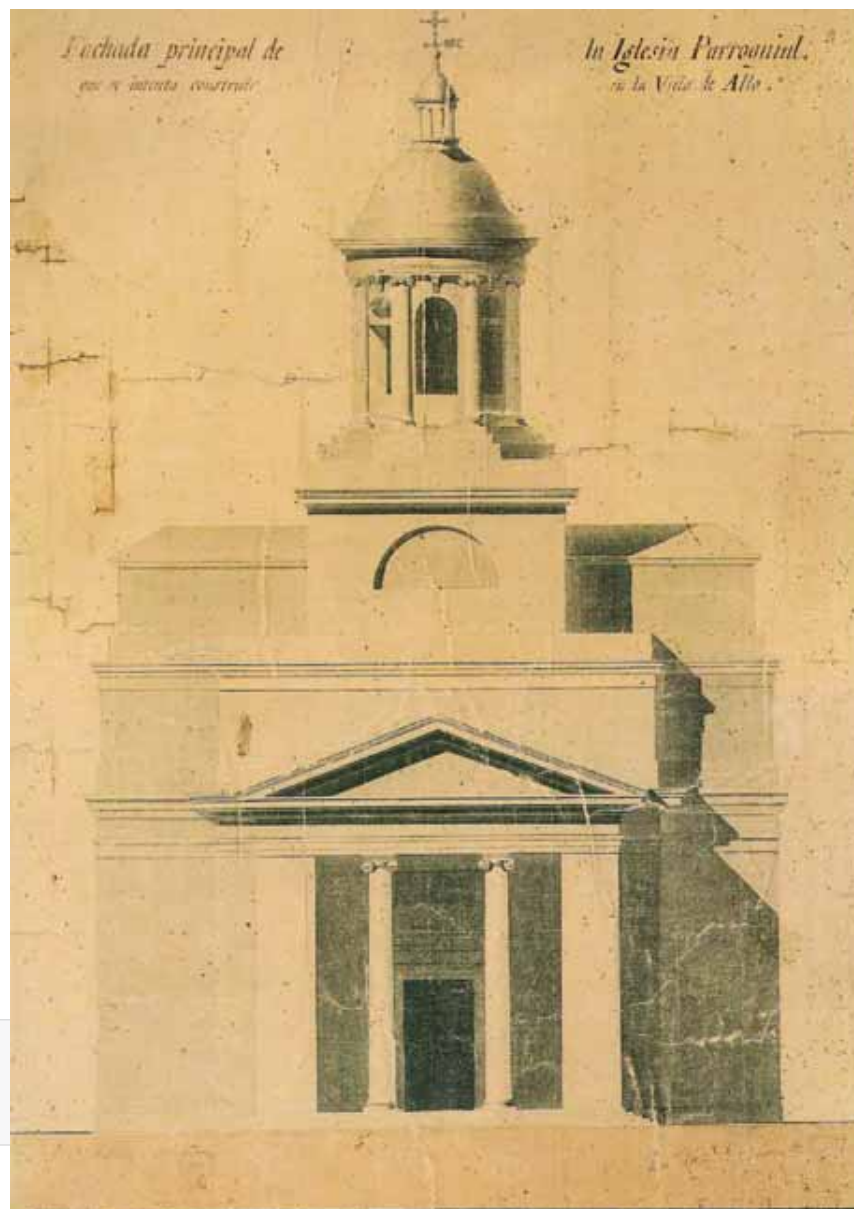
Un año más tarde, Rodríguez formó diseño para la fachada de la catedral de Pamplona, desarrollando una solemne y simétrica composición tripartita formada por un pórtico clásico central y torres laterales. De nuevo Ochandátegui se encargó de la dirección de las obras que concluyeron en 1800. Fue el primer proyecto académico construido en la capital navarra.

A principios del siglo XIX, una nueva generación de arquitectos titulados por la Academia y discípulos de Silvestre Pérez, difundieron los nuevos ideales de la Arquitectura de la Razón. Así, Pedro Nolasco Ventura y Pedro Manuel de Ugartemendía desarrollaron un riguroso neoclasicismo en sus diseños y en las obras que pudieron llevar a la práctica en una época de gran inestabilidad política y por tanto poco propicia para el desarrollo de grandes proyectos. El diseño para la nueva iglesia de Allo trazado por Ventura en 1805, nos muestra una fachada bien estructurada y compacta, en la que se pone en evidencia el valor dado al volumen como elemento principal del lenguaje arquitectónico.

La obra de Ugartemendía en Navarra es de enorme interés, destacando su proyecto de teatro para Pamplona concebido como edificio aislado en la línea del que algunos años antes había trazado su maestro Pérez en Vitoria, con un cuerpo bajo llagado horizontalmente como basamento de un pórtico jónico, de claro carácter erudito.

CONGRESO

Este estilo severo siguió desarrollándose en Navarra en la arquitectura pública e institucional hasta fechas muy tardías con figuras como José de Nagusia, que trazó en 1840 el Palacio de la Diputación dentro de un clasicismo que mantenía todavía la ortodoxia académica.



Diseño de fachada para la iglesia parroquial de Allo. 1805. Pedro Nolasco Ventura.

CONGRESO

Viernes, 7 de noviembre de 2008

Siglo XIX

Crónica de una transformación urbana. Pamplona 1880-1920

D. José Javier Azanza López

Universidad de Navarra

Durante aproximadamente medio siglo, Pamplona experimenta una transformación a nivel urbanístico y arquitectónico que refleja las influencias foráneas que en mayor o menor medida incidieron en los proyectos emprendidos en nuestra ciudad, y de las cuales se hicieron eco los arquitectos, ingenieros militares y paisajistas que los diseñaron.

Tales influencias quedan patentes en el ámbito de la arquitectura religiosa y civil, de la mano de una generación de arquitectos que muestra numerosos puntos en común: su formación en la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid, su sólida cultura arquitectónica, adquirida en la Escuela y consolidada después mediante la consulta de tratados, libros y revistas especializadas, y la práctica del eclecticismo como tendencia que caracteriza la arquitectura europea del momento y que tendrá en el Ensanche de Pamplona su principal ámbito de actuación. El afán de monumentalidad y la búsqueda estética de la belleza constituyen los dos grandes principios que definen la arquitectura del Ensanche pamplonés, tanto en los edificios públicos como en las viviendas de pisos y en las residencias burguesas unifamiliares.

Conjunto urbano del
Ensanche Civil. AMP.

CONGRESO

Las influencias externas se muestran también en los espacios destinados al comercio, con la presencia de pasajes cubiertos de reminiscencia parisina, adecuados eso sí a una capital de provincias; así debe entenderse la ejecución a finales del siglo XIX del Pasaje de Seminario que, dentro de su modestia, obedece a los principios básicos de esta tipología. O en el ámbito de la arquitectura carcelaria, patente en la nueva cárcel de Pamplona que, con su sistema de vigilancia central basado en el modelo panóptico, y el esquema radial como solución arquitectónica, participa de las premisas comunes a los presidios españoles y europeos de la época. No menos importante es el terreno de la arquitectura militar, donde merced al proyecto para dos cuarteles de infantería firmados en 1896 por el ingeniero sangüesino Antonio Los Arcos, Pamplona se convierte en uno de los más tempranos ejemplos de la aplicación en territorio peninsular del denominado “sistema de descentralización” o “block system” en el diseño y proyección de cuarteles, siguiendo el modelo inglés. La arquitectura militar se convertirá también en el ámbito de recepción del neoplateresco, lenguaje que había arraigado en la arquitectura española a comienzos del siglo XX y que mantiene su carácter esencialmente ornamental, como podemos comprobar en el cuartel de Caballería Diego de León.

Si a todo ello sumamos la actividad de los directores de Arbolado y Jardines de la ciudad, quienes a partir de sus conocimientos y experiencia trataron de transformar espacios como la Taconera o la propia Plaza del Castillo en un jardín paisajista o jardín inglés, conforme a las corrientes de jardinería y paisajismo vigentes en aquel momento, completaremos el panorama arquitectónico y urbanístico de la Pamplona de entre siglos, que nos permite abordar la presencia e influencias exteriores en muy diferentes ámbitos de actuación.



Cuartel Diego de León. AIPV.

CONGRESO

Viernes, 7 de noviembre de 2008

Siglo XX

**Coexistencia de influencias en la pintura navarra de 1890 a 1980.
Tensión, tradición-modernidad.**

D. Francisco Javier Zubiaur Carreño

Universidad de Navarra



La pintura navarra se desarrolla hasta la década de 1960 en un clima de tensión donde el concepto tradicional con que se la ha aceptó durante centurias se enfrentará a un cambio progresivo de enfoques y gustos estéticos, tal como sucede en el ámbito europeo más próximo, aunque en nuestro caso sea tardío, tímido e incluso disimulado para no chocar con los gustos imperantes.

Entre 1890 y 1930 la situación artística está dominada por la influencia romana de corte clásico -en el caso de Salustiano Asenjo- o romántico-realista, patente en los retratos de Nicolás Esparza, Enrique Zubiri o Eduardo Carceller. No obstante, en la pintura de Inocencio García Asarta y Andrés Larraga se aprecia una diferente dicción pictórica, más atenta a las luces y a la atmósfera, que viene a demostrar un interés nuevo, no tan academicista, por el Impresionismo. La nómina de pintores que tratan de revisar sus posturas puede ampliarse con Ricardo Baroja, Javier Ciga, Jesús Basiano, y Gerardo Lizarraga, entre otros.

Con su progresiva apertura cultural, la década de 1950 prepara el cambio que se producirá en los siguientes lustros, en que muchos de nuestros pintores se forman en el extranjero. Ejemplo típico de la nueva situación es Julio Martín-Caro, cuyo hacer se inserta en la nueva figuración expresionista, dentro de un más amplio horizonte que tiene sus coordenadas en Bacon, Dubuffet y De Kooning.

En la década de 1970 tres hechos significativos afirman la modernidad en la pintura navarra, dos de carácter estético y el tercero de tipo socio-cultural: en cuanto a la pintura figurativa, la aparición de la denominada "Escuela de Pamplona", con referentes en Isabel Baquedano y Xabier Morrás, que se alineó en el realismo crítico-social; el segundo hecho significativo fue la ruptura con la figuración por medio del desarrollo de la abstracción, en sus dos vertientes geométrica y expresionista, coincidente con una serie de acontecimientos como la apertura en 1970 de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao y la significativa llegada a Alzuza (1974) del escultor guipuzcoano Jorge Oteiza; el tercer hecho es la celebración en Pamplona de los Encuentros de arte en 1972, que trajeron a nuestra capital el aire renovador del



Arriba:
Nicolás Esparza Pérez,
"Retrato de Manuel
María Alfaro y
Morales", 1919. Museo
de Navarra.

Abajo:
Julio Martín Caro Soto.
Serie Formas de la
Angustia, 1966. Museo
de Navarra.



arte internacional, rompiéndose definitivamente el aislamiento entre las artes y entre éstas y el espectador, y por ende los artistas, para proponer un nuevo y sorprendente concepto, el arte basado en la experiencia colectiva.

A fines de la década de 1980, la pintura navarra ya comparte las tendencias internacionales, que se desarrollan entre nosotros de manera simultánea.

CONGRESO

Viernes, 7 de noviembre de 2008

Siglo XX

**Algunas influencias foráneas en la fotografía navarra
de los siglos XIX y XX**D^a. Asunción Domeño Martínez de Morentin

Universidad de Navarra



La fotografía, por su peculiar configuración en la que la técnica se convierte en un aspecto esencial y de todo punto determinante, posee desde su origen un carácter universal como pocos otros medios de representación gráfica, condición que se va a mantener vigente a lo largo de sus ciento setenta años de existencia. Si fulgurante fue la difusión que tuvo la noticia de su invención, los operadores que practicaron la fotografía, ya desde el siglo XIX, estuvieron siempre al tanto de las novedades y aportaciones que iban surgiendo en uno o en otro punto del mundo que contribuían a la mejora de la obtención de imágenes, a su resultado final o a la implantación de modelos más o menos estandarizados de formatos, patrones iconográficos y formales o de fórmulas de explotación comercial. Navarra no fue un caso ajeno y tanto la llegada como la implantación y el posterior desarrollo de la fotografía estuvieron marcados por el predominio de las influencias foráneas.

Efectivamente, la llegada de la fotografía a tierras navarras tiene lugar en fechas tempranas, los años 40 del siglo XIX, a través de una serie de pioneros foráneos que recalaban en Pamplona y otros puntos de la provincia para después continuar con su itinerancia hacia otras ciudades. La mayor parte de ellos en sus anuncios informan de conocer y trabajar con los últimos adelantos traídos de Francia, la cuna de la fotografía.

La progresiva implantación y demanda de la fotografía posibilitará la apertura de los primeros estudios estables en Pamplona en los años 60. Los primeros fotógrafos que se establecen son todavía de procedencia foránea y abren sus locales, como ocurre en todas las ciudades no sólo de España sino también de Europa, en los pisos superiores de los edificios de viviendas. A la hora de asentarse los fotógrafos mostraron su preferencia por la Plaza del Castillo o de la Constitución, no sólo por el dinamismo comercial que poseía este espacio urbano, sino también por tratarse de un lugar bien soleado e iluminado.

En el último cuarto del siglo, asistimos al apogeo de los estudios fotográficos y en Pamplona destacando el nombre de cuatro fotógrafos: Emilio Pliego, Agustín Zaragoza, José Roldán y Félix Mena, que desde sus gabinetes van a ofrecer a la sociedad pamplonesa en particular y Navarra en general servicios similares a los de otros esta-

CONGRESO



Adopción de modelos fotográficos universales.

blecimientos establecidos en ciudades de ámbito nacional y extranjero. Su principal actividad se centraba en la realización de retratos, según unas fórmulas comunes de alcance universal, que comercializaban en diferentes formatos y presentaciones, siendo habitual la producción de fotografías en formatos estandarizados de carácter universal: carte de visite, carte de gabinet, imperial, promenade, boudoir, etc, a los que había que añadir también el álbum. Para la práctica de este género, los establecimientos disponían de distintos tipos de escenografías, que se iban acomodando según la condición

de la persona que se iba a fotografiar, que incluían desde fondos decorados a elementos de mobiliario y decoración.

El intento de los fotógrafos profesionales de Pamplona por ofrecer a sus clientes las últimas novedades técnicas y comerciales, les llevó a nada más y nada menos que a cuatro de ellos -Leandro Desages, Leopoldo Ducloux, Emilio Pliego y Marín- a solicitar su admisión en la Société Française de Photographie, prestigiosa asociación que aglutinaba desde 1854 a profesionales y aficionados de la fotografía de todo el mundo.

Y no se puede cerrar el panorama de la fotografía navarra de este periodo sin aludir a la irrupción que se produce a fines del siglo XIX de los fotógrafos aficionados, un fenómeno generalizado a nivel universal y motivado, preferentemente por tres factores: la consecución de la instantaneidad en las tomas fotográficas, la producción industrial de los materiales que se ofrecen listos para usar y la aparición de cámaras ligeras de fácil manejo y transporte. En este capítulo debemos señalar, que si bien Navarra cuenta con algunos significativos nombres -Mauro Ibáñez, Julio Altadill, Aquilino García Deán, Julio Cía...-, éstos fotógrafos no participan de las corrientes ni debates estéticos que se generan en torno a la consideración de la fotografía como expresión artística y, por el contrario, apuestan por la fotografía como documento llevando a cabo reportajes sobre de paisaje urbano, en los que retratan las calles de las ciudades y pueblos, sus cambios y transformaciones a lo largo del tiempo y los acontecimientos que en ellas discurren.

CONGRESO

Viernes, 7 de noviembre de 2008

Siglo XX

Una mirada sobre la pintura navarra de hoy**D. Juan Antonio Bonet**

Exdirector del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)



“Los Encuentros de Pamplona, treinta y cinco años después: el punto del que partió Camino Paredes, a la hora de concebir el ciclo de exposiciones que se inicia con Silencios. Una referencia personal, también, ya que uno arribó a Pamplona por vez primera, con motivo de aquellos Encuentros, como uno de sus encargados de prensa. Tantos viajes, luego, y no solo a la capital navarra, objeto de uno de los poemas de mi primer libro, *La patria oscura* (Madrid, Trieste, 1983), sino también a Olite, a Estella, a Tudela. Tantas visitas a estudios. Tantos jurados. Uno de los protagonistas de la historia de la relación de uno, con Navarra, ya no está entre nosotros, me refiero, ya lo habréis adivinado, al pintor abstracto y “eighties” Mariano Royo (Pamplona, 1949-1985). Veintidós años ya, quién lo diría, de su desaparición.

Veinticuatro, del primer Premio Festivales de Navarra, por él puesto en marcha en Olite: el primero de los muchos jurados navarros de los que uno ha sido miembro. Veinticuatro, también, del primer encuentro con el poeta José Ramón Corpas, hoy consejero de Cultura del Gobierno de Navarra. Más atrás en el tiempo, veintiséis, de aquella colectiva de ocho pintores madrileños, inicialmente prevista en la Carpa Iturrama, pero que finalmente tuvo lugar en el Polvorín de la Ciudadela; en ella, con obras que hoy son historia, “los ochenta”, “los federales”. [...]

Juan José Aquerreta, Luis Garrido, Pedro Osés y Pedro Salaberri, son los pintores más veteranos de cuantos participan en Silencios. Los cuatro fueron condiscípulos en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona, donde les influyó sobre todo Isabel Baquedano, y participaron, inmediatamente después, comienzos de la década del setenta, en aquella historia todavía hoy tan controvertida, de la Escuela de Pamplona, en la que coincidieron con otros cuatro de sus condiscípulos: el citado Mariano Royo -que todavía no era abstracto: ver *Zapatilla* (1971), o *Avenida San Ignacio* (1972)-, Pello Azketa (Pamplona, 1948) -en cuyo estudio en las afueras de la ciudad recuerdo haber estado hace mucho tiempo-, Javier Morrás (Pamplona, 1943) y Joaquín Resano (Pamplona, 1948), cuyo trabajo, por el lado de un “pop” del subdesarrollo -por ejemplo en una tabla como *Julio en su tienda de tebeos* (2004)-, ha sido pertinentemente comparado con el de Alfredo Alcáin por Javier Manzanos, en el prólogo del catálogo de su mencionada exposición *La ciudad recreada*.

CONGRESO

La Escuela de Pamplona: la etiqueta, que tendría gran fortuna, la puso el inolvidable José María Moreno Galván, en un artículo de su entonces leídísima sección del semanario Triunfo, artículo sobre Aquerreta, Morrás, Osés y Salaberri, que recuerdo perfectamente haber leído en el momento de su aparición, abril de 1970, sin sospecharme los estrechos que iban a ser, con el tiempo, mis lazos con algunos de aquellos pintores en ciernes, y con otros que han venido después. Años antifranquistas, sociales, años que en Pamplona son de movilización y lucha obrera, años que en una de las referencias era el “pop”, y sin embargo a la postre prácticamente todos -fuera quedaría Morrás- se decantaron por un arte eminentemente individualista, y fundamentado en un aspiración a la máxima pureza, algo que simbolizan la predominancia del paisaje y el bodegón, géneros que ellos “transmitirían” a gente más joven, a una segunda generación, a la que luego haremos referencia. [...]”

Juan Manuel Bonet, Silencios: 22 pintores navarros, (Cat. Exposición), Pamplona, 2007, pp. 9-11.



Arriba:
Juan José Aquerreta,
“Sin (rural)”, 1983.

Derecha:
Pedro Salaberri,
“Pirineos”, 2006.



CONGRESO

Comunicaciones

Medieval

Enrique Galdeano Aguirre

Iconografía medieval del laúd en Navarra e influencia de su evolución en Al-Ándalus

José Luis Franchez Apezetxea

La iglesia románica de Santa María Jus del Castillo de Estella: proceso de restauración

Jesús Múniz Petralanda

La problemática de la determinación de la procedencia de los retablos "flamencos". Consideraciones en torno al relieve de la lamentación en la parroquia de San Saturnino de Pamplona

Alberto Aceldegui Apesteguía

Influencias del grabador alemán Martin Schongauer en la pintura tardogótica de Pedro Díaz de Oviedo en el retablo mayor de la catedral de Tudela (1487-1494)

Santiago Hidalgo Sánchez

Quid semihomines? El zócalo de la Puerta Preciosa en la cultura visual europea del siglo XIV

Renacimiento

Juan Cruz Labeaga Mendiola

Cofanetto (cofre) del Renacimiento italiano en la parroquia de Santiago de Sangüesa

María Josefa Tarifa Castilla

El maestro italiano Juan Luis de Musante y su proyección en la arquitectura navarra del siglo XVI

Eduardo Morales Solchaga

A propósito del retablo mayor del monasterio de La Oliva, "una de las joyas más preciadas de nuestro patrimonio"

CONGRESO

Barroco

José Luis Requena Bravo de Laguna
Sobre la negación de San Pedro de la Catedral de Pamplona

Pilar Andueza Unanua
Una joya de Luis XIV

Ignacio Migueliz Valcarlos
Relicarios romanos en Navarra

Alicia Andueza Pérez
Presencia del bordado zaragozano en la Navarra del siglo XVIII

Jesus Soria Magaña
La donación del capitán José de Irisarri a las iglesias de Mendigorriá

Siglos XIX y XX

M^a Ángeles Jiménez Riesco
Las ocasiones perdidas: Pamplona 1883-1949

Esther Elizalde Marquina
El derribo de las murallas como expansión de las ciudades españolas en el siglo XIX y principios del XX

Ignacio J. Urricelqui Pacho
Algunos comentarios al viaje de formación de los pintores navarros en el tránsito del siglo XIX al XX.

Maite Díaz Francés
Aportaciones de la Casa Laurent a la fotografía navarra del siglo XIX

LA UN ACOGE UN CONGRESO NACIONAL SOBRE ARTE NAVARRO

Lo organiza la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, y se celebra de hoy al viernes

PAMPLONA. La Universidad de Navarra acoge, a partir de hoy y hasta el viernes incluido, un congreso nacional sobre el patrimonio artístico de la Comunidad foral. En la apertura del encuentro, organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro del centro académico, participará el consejero de Educación, Carlos Pérez-Nievas.

Las jornadas, celebradas bajo el título *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*, abordarán los diferentes periodos artísticos de forma cronológica con la finalidad de analizar "los bienes culturales más importantes desde un punto de vista multidisciplinar", según explican los responsables del Congreso, Concepción García Gaiñza y Ricardo Fernández Gracia.

Así, se estudiará la influencia en el patrimonio foral de Francia, Castilla, Aragón y otros territorios, que "está ligada a la actuación de personas, instituciones, así como al ir y venir de los maestros". "Además, el hecho de situarse al pie de importantes rutas comerciales, económicas y culturales, favorecieron el intercambio", añaden.

PONENTES Los ponentes, procedentes de diversas universidades y del CSIC, impartirán conferencias sobre las distintas etapas del arte en Navarra, que abarcan "las influencias exteriores en el Románico y Gótico, la recepción de piezas que llegaban del Galeón de Manila en el siglo XVIII e incluso planos de edificios ideados por maestros castellanos, aragoneses o guipuzcoanos". Entre las intervenciones destacan las de Soledad Silva, de la Universidad del País Vasco, que hablará sobre *La miniatura Navarra*; Michelle Pradalié, de la Universidad de Toulouse, que pronunciará la conferencia *Le Maître de Rieux et son influence dans le Midi de la France et le Nord de l'Espagne*; María Larumbe, de la Universidad Politécnica de Madrid, que disertará acerca de *La arquitectura académica en Navarra*; o la conferencia de Juan Manuel Bonet, ex director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, titulada *Una mirada sobre la pintura Navarra de hoy*. ♦D.N.



Acto de inauguración del congreso en el Aula Magna de la UN. FOTO: M.C.

La herencia artística foral, a examen en la Universidad de Navarra

LA CÁTEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO DE LA UN ORGANIZA EL CONGRESO QUE SE CLAUSURA MAÑANA

PAMPLONA. La Universidad de Navarra inició ayer un congreso nacional sobre el patrimonio artístico de Navarra, bajo el título *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*. En la apertura del encuentro organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, participó el consejero de Educación, Carlos Pérez-Nievas.

El evento, que se clausurará este viernes, abordará los diferentes periodos artísticos de forma cronológica con la finalidad de analizar "los bienes culturales más importantes desde un punto de vista multidisciplinar", según los responsables Concepción García Gaiñza y Ricardo Fernández Gracia.

El Congreso se articula en torno a 17 ponencias a cargo de especialistas de diferentes universidades y del CSIC. Se estudiará la influencia en el patrimonio foral de Francia, Castilla, Aragón y otros territorios, que "está ligada a la actuación de personas, instituciones, así como el ir y venir de los maestros. Además, el hecho de situarse al pie de impor-

tantes rutas comerciales, económicas y culturales, favorecieron el intercambio", resaltaron los organizadores.

ARTE A TRAVÉS DE LOS SIGLOS El Congreso organizado por la Universidad de Navarra pretende realizar una revisión de lo investigado y publica lo sobre el arte navarro en los distintos periodos históricos desde el Románico hasta el siglo XX, así como hacer un balance del estado de los conocimientos de la materia en la actualidad y señalar nuevas vías de investigación para el futuro.

Entre las intervenciones destacan las de Soledad Silva, de la Universidad del País Vasco, que habló ayer sobre *La miniatura Navarra*; de Michelle Pradalié, de la Universidad de Toulouse, que pronunciará ayer por la tarde la conferencia *Le maître de Rieux et son influence dans le Midi de la France et le Nord de l'Espagne*; de María Larumbe, de la Universidad Politécnica de Madrid, que disertará el viernes acerca de *La arquitectura académica en Navarra*; o la conferencia de Juan Manuel Bonet que cerrará el Congreso, ex director del Museo Nacional de Arte Reina Sofía, titulada *Una mirada sobre la pintura Navarra de hoy*. ♦D.N.

La UN acoge un congreso sobre influencias en el arte navarro

DN
Pamplona

A partir de hoy, la Universidad de Navarra acoge el congreso nacional *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*, que se celebrará hoy, mañana y pasado. Organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, las jornadas se proponen reflexionar sobre todos aquellos componentes de las obras artísticas llegados desde allende las fronteras navarras, en los diferentes periodos artísticos, desde la época de la monarquía pamplonesa en plena Alta Edad Media hasta nuestros días.

Los distintos periodos históricos han dado lugar a que la recepción de influencias exteriores, procedentes de Europa, Francia, Castilla, Aragón u otros territorios se hayan plasmado con mayor o menor fuerza en otras tantas obras. Además, el hecho de formar parte de un territorio y estar al pie de importantes rutas comerciales, económicas y culturales favorecieron el intercambio de influencias.

DIARIO DE NAVARRA

miércoles 5 de noviembre de 2008

DIARIO DE NOTICIAS

jueves 6 de noviembre de 2008

DIARIO DE NOTICIAS

miércoles 5 de noviembre de 2008



Diario de Navarra, Jueves, 6 de noviembre de 2008

DIARIO 2 71

Unos 150 expertos debaten en la UN sobre la presencia del arte navarro

Organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, la jornada de ayer estudió el Románico y el Gótico

ON
Pamplona

Más de 150 expertos participan en el Congreso *Presencia e influencias exteriores en el Arte Navarro*, que fue inaugurado ayer en la Universidad de Navarra por el decano de la Facultad de Filosofía y Letras del centro, Jaume Aurell, el consejero de Educación, Carlos Pérez-Nieves, y los responsables del Congreso, Concepción García Galza y Ricardo Fernández Gracia. El Congreso está organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, que cuenta con el patrocinio de *Diario de Navarra*, entre otras instituciones.

La jornada de ayer estuvo dedicada al arte medieval. Javier Martínez de Aguirre, de la Uni-

versidad Complutense de Madrid, analizó los procesos de recepción y asimilación de conceptos foráneos en el arte románico navarro, mientras que Soledad Silva, de la Universidad del País Vasco, expuso la actividad artística de los monasterios de San Martín de Albelda y de San Millán de la Cogolla, impulsados por los reyes de Pamplona durante los siglos X y XI.

Clara Fernández-Ladreda de la Universidad de Navarra, destacó cómo durante el período gótico Navarra recibió influencias de distintos lugares, especialmente Francia, pero también Inglaterra, Italia, Castilla y Aragón. De estas influencias la más novedosa fue la inglesa. Tras la intervención de Carmen Lacarra, Michelle Pradaliér, de la Universidad de Toulouse, destacó al conocido como maestro de Rieux, el escultor más importante del período gótico en Toulouse y el Languedoc y cuya influencia en Pamplona fue muy importante, ya que la Puerta del Amparo de la catedral lleva su huella.



Los asistentes al Congreso, durante su inauguración.



Carmen Lacarra Ducau, ayer en la Universidad de Navarra.

CARMEN LACARRA CATEDRÁTICA DE HISTORIA DEL ARTE

“Las pinturas en la pared del gótico servían para enseñar”

La hija del gran historiador navarro José María Lacarra defiende el gótico navarro como un arte universal, en el que no sólo participaron los monarcas o el alto clero, sino también las parroquias modestas, las cofradías o los pueblos

JESÚS RUBIO
Pamplona

Carmen Lacarra Ducau, hija del historiador navarro José María Lacarra y catedrática de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza, quería ayer decir dos cosas: primero, constatar que celebrar un congreso sobre arte muestra “la voluntad de buscar la verdad de la Universidad de Navarra”, por encima de atentados; segundo, más en su especialidad, recordar cuánto ha cambiado el panorama de la pintura gótica desde que empezó a investigar, en 1969. Desde entonces, los hallazgos en Navarra se han “doblado o triplicado”.

El aumento de hallazgos, ¿se debe a más atención, más medios? Ambas. Es de alabar la política de la Institución Príncipe de Viana de restauración de iglesias. Muchas pinturas estaban ocultas detrás de retablos o cubiertas con pintura. ¿Qué influencias tiene el gótico? Es sabido que hay influencia francesa, italiana y flamenca. Pero prefiero destacar la gran cantidad de talleres itinerantes. No todo lo hace el Rey o el alto clero, sino también la burguesía, las cofradías o las parroquias. Tenían gusto por la decoración mural de los edificios. Ya a partir del XV surge el retablo y se colocan muebles en vez de decorar la pared. Y en el Renaci-

miento o el Barroco esas pinturas se quitan, no se consideran valiosas. Quedan en los pueblos, que no lo hacían por ser más pobres.

¿Qué funciones tenía esa pintura? Decorar los muros con imágenes era una práctica docente, de enseñanza. Aunque también había pinturas profanas, en las casas, pero dependían más del gusto del propietario. Si nos han llegado pinturas religiosas, es porque existía más respeto por esos temas, que sólo podían ser sustituidos por otros temas religiosos.

¿Cómo llegan las influencias? Navarra tuvo una política muy internacional. Los monarcas dependen de Francia y tienen relaciones con Roma, Aragón, Castilla, Gran Bretaña... El gótico navarro, por eso, es un arte universal, que llega a Navarra bien porque los pintores vienen de fuera, bien a través de miniaturas o de orfebrería, de pequeños objetos que aparecen en los conventos o la corte.

DIARIO DE NAVARRA
jueves 6 de noviembre de 2008



Los asistentes al Congreso.

Un experto destaca el impulso que la Contrarreforma dio a las artes en Navarra

DN Pamplona

La Contrarreforma, la respuesta de la Iglesia Católica al protestantismo, produjo un gran "desarrollo de las artes en Navarra", causado por la necesidad de adecuar los templos al programa de renovación religiosa y litúrgica. Así lo puso de manifiesto Jesús Rivas Garzona, catedrático de la Universidad de Murcia, en su intervención en el Congreso *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro, que se celebra en la Universidad de Navarra, organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarra. Rivas Garzona señaló los capítulos fundamentales del arte de la Contrarreforma: la exaltación de la Eucaristía, el culto mariano y la devoción a los santos, reflejada en el culto a San Fermín y San Francisco Javier.*

También destacó su intervención al Barroco Ricardo Fernández Gracia, de la Universidad de Navarra, que valoró el papel de procuradores y artistas foráneos establecidos en Navarra y señaló que la Corte madrileña Nueva España y Perú, Roma, Nápoles y Flandes constituyeron los puntos de referencia más destacados, sustituyendo a territorios peninsulares como Aragón o Castilla. Por su parte, la especialista María Gomberto puso de manifiesto cómo las catedrales y otras iglesias del Reino formaban parte de las redes de circulación de músicos y repertorios que existían en la Península.

Renacimiento

La profesora Concepción García Ganza, dedicó su intervención al Renacimiento, "un período de especial brillantez". Señaló cómo la escultura puso de relieve las influencias aragonesas y riojanas que inspiraron a muchos retablos navarros. El profesor de la Universidad de Zaragoza Jesús Criado Mainer planteó las líneas fundamentales de las relaciones artísticas entre la Ribera y Aragón, mientras que Pedro Echeverría Góti, de la Universidad del País Vasco, reconstruyó el taller pictórico de Saugüesa en el segundo tercio del siglo XVI.

CARMEN HEREDIA, PROFESORA DE HISTORIA DE ARTE

"Navarra cuenta con un gran patrimonio de arte americano"

La profesora destaca la importancia de las piezas de platería que llegaron desde Hispanoamérica

JESÚS RUBIO

Pamplona

Carmen Heredia Moreno, catedrática de la Universidad de Alcalá de Henares, regresó ayer a las aulas donde impartió clases hace años, en la Universidad de Navarra. Lo hizo para hablar de una de sus especialidades, el arte hispanoamericano en Navarra.



Carmen Heredia, ayer en la Universidad de Navarra.

¿Qué es lo que llega a Navarra desde Latinoamérica?

Fundamentalmente artes decorativas, platería. Lo que se conserva, que es una pequeñísima parte de lo que hubo, suma alrededor de 200 piezas.

¿Por qué se pierden piezas?

Muchas veces la plata se amoneda, cuando hace falta dinero o cambia la moda. A pesar de todo, el patrimonio que queda es muy importante. En cuanto a número de piezas de plata, es la provincia con patrimonio más elevado. Solo Canarias tiene más, pero considerando el conjunto de las islas.

¿A qué se debe esta abundancia?

El patrimonio iberoamericano viene a través de donaciones de indianos, y hubo muchos indianos navarros. Se establecieron en ciudades y capitales, por sus cargos en la Iglesia o en la Administración, o por sus comercios. Esos indianos muchas veces se enriquecieron y dedican parte de su riqueza a las instituciones religiosas de su patria chica.

¿Lo hacían porque les daba prestigio?

Mucho es patrimonio religioso, pero incluso así y dentro del mar-

co religioso de la época, hay cosas que se mandan para prestigiar. En las inscripciones de las piezas, algunas dicen simplemente "Adoración de...", pero otras dicen: "Lo dio don Juan de tal".

¿Llega también arte navarro a Iberoamérica?

En menor cantidad. En Iberoamérica se conservan muchas obras de arte de origen español, pero son andaluzas. En Sevilla hay un comercio importante para el Nuevo Mundo. Incluso Zurburán hizo series para América.

SALIDAS INTERDISCIPLINARES

Salida interdisciplinar: Una tarde en la parroquia de Los Arcos Arte, música y literatura en torno a la Semana Santa. La integración de las artes

18 de marzo de 2008

Lugar: Parroquia de Santa María de Los Arcos



D. Román Felones, a cuyo cargo estuvo la presentación y desarrollo de la visita.

El pasado día 18 de marzo se llevó a cabo una salida interdisciplinar organizada por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, que tuvo como escenario la parroquia de Santa María de Los Arcos. En dicho acto se desarrollaron varias actividades encaminadas a ofrecer una síntesis de las artes, tal y como expuso D. Román Felones, a cuyo cargo corrió la presentación y desarrollo del evento al que asistieron más de 250 personas. Tras la bienvenida del alcalde de la localidad D. Jerónimo Gómez, y del párroco D. José Miguel Arellano, D. Víctor Pastor Abáigar hizo una breve disertación sobre el proceso constructivo de la parroquia. A continuación tuvo lugar la exposición de la conferencia sobre “El paso procesional de Semana Santa y su desarrollo en Navarra”, a cargo de D. Ricardo Fernández Gracia, a lo que se sumaron un concierto de órgano “in situ” por D. Raúl del Toro con la interpretación de varias partituras de los grandes organistas españoles del Siglo de Oro, que se combinaron con la lectura de algunos poemas dedicados al ciclo de la Pasión recitados por D. Román Felones y D. Carlos Mata.



SALIDAS INTERDISCIPLINARES

Conferencia:

La parroquia de Los Arcos: un ámbito excepcional

D. Victor Pastor Abáigar

Historiador



La parroquia de Santa María de Los Arcos, tiene un origen románico. Hacia 1545, los maestros de obras de la familia Landerrain, comenzaron una remodelación, en gótico renacentista y plateresca, de la que nos quedan la torre, portada, sotocoro, coro y claustro. Época brillante la de los Landerrain. Esta remodelación persistió, conservando la estructura de tres naves, hasta finales del siglo XVII.

Desde 1699 a 1705, el templo experimenta un cambio arquitectónico enorme, que nos lo dejó con las dimensiones y arquitectura actuales. De ser una iglesia de tres naves, pasó a tener prácticamente una planta de salón, con dos capillas laterales que, al mismo tiempo, facilitan el tránsito.

Hubo que desmontar el retablo principal, del que solamente existía la parte central, la situada debajo del cuarto de esfera, con la apoteosis de la coronación de la Virgen, el camarín de Santa María de Los Arcos y el Apostolado, que todavía estaba sin decorar. En este retablo mayor intervinieron diversos artistas, siguiendo la traza del ensamblador Diego de Ichaso, formado en Los Arcos, con Pedro Izquierdo.

Después había que vestir las capillas y muros maestros. El Patronato Municipal fue encargando los diversos retablos. El primero, el de San Gregorio Ostiense, copatrono de la villa, en el año 1710.- Luego, en 1718, los colaterales de San Juan Bautista y Ntra. Sra. de la Concepción.- El de la capilla de San Francisco Javier, en 1741 y, finalmente, los de San José y de la Virgen de Nievas, en 1742. El retablista de estas obras fue Juan Ángel de Nagusía.

Toda la decoración ahora existente, en retablos, muros y bóveda, se hizo entre los años 1736 y 1746, por el grupo de profesionales dirigidos por el maestro pintor José Bravo.

Si el señor don Juan Antonio Magallón, alcalde de nobles, terminadas las obras de cantería y albañilería en 1705 que nos dejaron esta arquitectura, acordó con su ayuntamiento una fiesta con vaquillas, su nieto, don Francisco de Magallón y Beaumont, Vº Marqués de San Adrián, también alcalde de nobles en Los Arcos en 1742, contribuyó a culminar la majestuosa obra de la total decoración, manteniendo y ganando pleito contra el Ayuntamiento que le siguió, para que no se interrumpiesen las obras por el desmonte de los andamios.

SALIDAS INTERDISCIPLINARES



Arriba, de izquierda a derecha:
Órgano.
Interior de Santa María de Los Arcos.
Torre de la parroquia de Santa María de Los Arcos.

Abajo-izquierda:
Portada de Santa María de Los Arcos

Cuando en el año 1753 Los Arcos se incorpora nuevamente a Navarra, después de tres siglos de anexión a Castilla, entrega una de las parroquias barrocas más ricas de Navarra, todo ello debido al empeño secular del PATRONATO MUNICIPAL de elegir siempre para el templo, los mejores artistas de la zona, los materiales más ricos, el órgano con su caja más lujosa, etc.

Por este motivo, como tal Ayuntamiento y Patronato, siempre tuvo lugar reservado en el presbiterio, hasta el Concilio Vaticano II.

SALIDAS INTERDISCIPLINARES

Conferencia:

El paso procesional de Semana Santa y su desarrollo en Navarra

D. Ricardo Fernández Gracia

Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. Universidad de Navarra

A lo largo de los siglos del Antiguo Régimen y, de forma especial, durante los siglos XVII y XVIII, distintas localidades navarras encargaron pasos para las procesiones que recorrían sus calles en las tardes del jueves y viernes santo, como muestra externa del culto divino. Todos aquellos desfiles han constituido, hasta tiempos recientes, un vehículo de suma importancia, desde el punto de vista catequético y propagandístico, para visualizar los grandes dogmas.

Algunos maestros que vivieron a caballo entre el siglo XVI y los inicios del siglo XVII, formados en el Romanismo miguelangelesco imperante en aquellas décadas, trabajaron pasos de singular importancia. El propio Juan de Anchieta labró los Crucificados del trascoro de la catedral de Pamplona y del Miserere de Tafalla, que en ocasiones señeras han desfilado por las calles, aunque su fin no fue propiamente el de un paso procesional.

De las fórmulas empleadas para los pasos pasionales por los talleres romanistas nos dan buena cuenta los relieves del Cristo a la columna y del Ecce Homo del retablo de Zolina, obra de Juan de Gastelúzar de hacia 1635.

Quizás el conjunto más interesante de pasos de fines del siglo XVI es el que se conserva en la iglesia del Carmen de Tudela, con tres imágenes correspondientes al Ecce Homo, Cristo a la columna y un yacente, todos ellos realizados en 1598, según un testimonio del Padre Faci. El autor de esos bultos, de estética romanista, lo podemos identificar con Bernal de Gabadi, maestro que residía desde décadas atrás en la capital de la Ribera, en la que falleció en 1601. Gabadi había completado su formación en el retablo de Astorga, a las órdenes de Gaspar Becerra, y desde allí vino a Navarra en donde firmó un contrato de compañía por diez años con Diego Jiménez en 1579.

Entre los maestros de la primera generación del siglo XVII, especializados en la realización de imágenes sueltas para pasos procesionales de Semana Santa, destaca Juan de Biniés, escultor vecindado en Tudela y fallecido en 1626, que dejó una cuidada producción estudiada detenidamente por la profesora García Gaínza.

La localidad de Corella fue, en la segunda mitad del siglo XVII y comienzos de la siguiente centuria, un punto de encuentro de piezas y de escultores de diferentes procedencias que trabajaron con especial dedicación distintos pasos procesionales. En 1655, el escultor de Arnedo Pedro Sanz de Ribaflecha se hizo cargo a instancias de la Hermandad del Paso del Descendimiento de su titular. La escultura articulada a una con la imagen de

"Ecce Homo" de Cabredo, por Diego Jiménez II, 1645.



SALIDAS INTERDISCIPLINARES



Arriba:
"Yacente" de la iglesia del Carmen de Tudela, 1598. Atribuido a Bernal de Gabadi.

Abajo:
"Cristo con la cruz a cuestas" de la parroquia de Peralta, obra de Juan de Biniés (1619) encargada por la cofradía de la Vera Cruz.

la Soledad sirvió a la cofradía para representar la ceremonia del desenclavo, acto que se dejó de practicar en 1806.

En 1656 y por periodo de más de una docena de años encontramos en Corella al escultor de origen flamenco Pedro Soliber y Lanoa. El maestro casó en Corella y declaró haber trabajado en Aibar, Ardáiz y Eslava en obras de su especialidad.

Un tercer maestro llamado Juan Manrique de Lara, en este caso de origen andaluz, también estuvo afincado en Corella entre 1678 y 1720. Según su propia declaración había estado en Roma, Nápoles y Florencia y tenía poder de la Santa Inquisición para "*quitar y deshacer imágenes que le parecieren indecentes*". El paso corellano del Descendimiento es obra atribuible a este maestro y fue encargado por la Cofradía y Amistad de los Dolores, fundada en 1710, por siete hermanos en memoria de los dolores de la Virgen.

Entre las figuras importadas hay que destacar el famosísimo Cristo del Perdón del desaparecido convento de Trinitarios de Pamplona, obra del escultor vallisoletano Francisco Díez de Tudanca, siguiendo una iconografía difundida en la Corte por Manuel Pereira y Luis Salvador Carmona, en los siglos XVII y XVIII, que presenta a Cristo arrodillado sobre el orbe terrestre, en oración ante el Padre Eterno, con mensaje de redención.

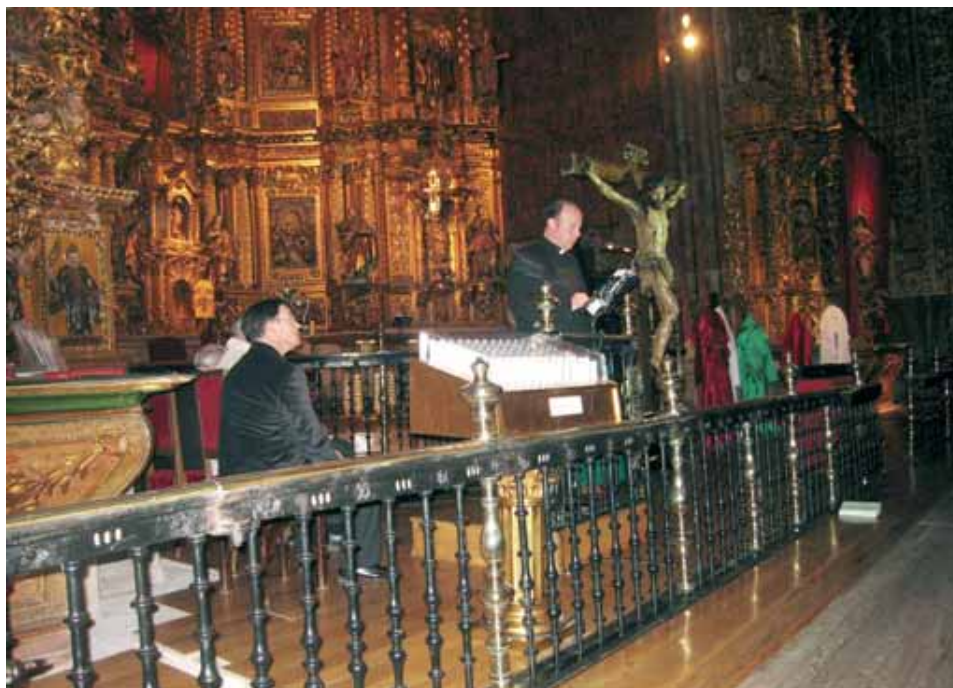
De la Corte de Madrid llegó también la Dolorosa de los Franciscanos de Olite en pleno siglo XVIII, en este caso como dádiva del marqués de Feria, a través de un encargo hecho en la capital de España. En 1850, la cofradía del Cristo del Huerto de Pamplona, reestablecida en 1833, encargó al escultor valenciano Antonio Esteve, de la Academia de San Carlos de Valencia, el paso nuevo para la cofradía, para sustituir a otro más antiguo que ya figuraba en la procesión de la capital Navarra en 1553.

De tierras riojanas llegó el Cristo del Descendimiento de Los Arcos, obra de Ambrosio Calvo, documentada por Pastor Abáigar, en 1692 con destino a ser protagonista en la ceremonia del descendimiento en aquella localidad, que se hizo hasta 1833 y recientemente recuperada.

De origen navarro pero con formación en Valencia, fue el escultor Marcos de Angós, autor del Cristo del descendimiento de Cintruénigo y de la imagen de vestir de la Soledad, ejecutadas en 1728. El mismo maestro recibió el encargo de un Crucificado para la capital Navarra, hacia 1741, que no llegó a su destino por haber sido protagonista de ciertos sucesos extraordinarios y milagrosos en la localidad turolense de Villarquemado, en donde quedó y se venera actualmente en capilla propia y con advocación del Cristo del Consuelo.



SALIDAS INTERDISCIPLINARES



D. José Miguel Arellano,
párroco de Los Arcos
dirigiéndose a los asistentes.



SALIDAS INTERDISCIPLINARES



Ceremonia del Descendimiento en la parroquia de Los Arcos, con la imagen articulada que realizó para tal el escultor Ambrosio Calvo en 1692.



Raúl del Toro en un momento del concierto.

Concierto:

Concierto de órgano

D. Raúl del Toro

Conservatorio Superior de Música de Navarra

Obras interpretadas

Antonio de Cabezón (1510-1566)

Tiento del segundo tono

Diferencias sobre la pavana italiana

Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627)

Obra de octavo tono alto: Ensalada

Francisco Correa de Arauxo (1584-1654)

Tiento y discurso de segundo tono

Juan Bautista Cabanilles (1644-1712)

Pasacalles de II tono

Anónimo s. XVIII

Danza del hacha

SALIDAS INTERDISCIPLINARES

Poesía:

Literatura del ciclo de la Pasión: prosa y poesía

D. Carlos Mata Induráin

GRISO. Universidad de Navarra



Puede afirmarse sin temor a equivocarse que los grandes temas abordados por la literatura son, en realidad, muy pocos en número, y que esos temas responden a las grandes preguntas que se ha hecho el hombre, a lo largo de todos los tiempos, acerca del amor y la amistad, la vida y la muerte, la religiosidad y el deseo de trascendencia... Tales son, en efecto, los grandes temas de la literatura universal. Por supuesto, alrededor de esos temas mayores existen constelaciones de sub-temas, cada uno de ellos con una amplia gama de motivos asociados; pero, en cualquier caso, los grandes núcleos temáticos de la literatura responden a esas inquietudes del hombre (lo que Antonio Machado llamó «los universales del sentimiento») y a esos enigmas de la vida humana.

Pues bien, uno de esos grandes temas literarios viene determinado, sin duda, por la idea religiosa, ya se trate de la reflexión poética sobre la existencia de Dios y de su presencia en nuestras vidas, de la celebración de las festividades religiosas, del misterio de la muerte y la trascendencia hacia una vida eterna... Así pues, dentro de esta literatura de tono y contenido religiosos, podemos distinguir distintos núcleos temáticos, algunos de los cuales vienen a coincidir con los ciclos litúrgicos. En este sentido, por señalar dos ejemplos señeros, la literatura inspirada por la Navidad y la literatura relacionada con la Semana Santa han sido materias especialmente productivas. Hoy, dadas las fechas en que nos encontramos, toca acercarse, siquiera brevemente, a esa otra literatura relacionada con la Semana Santa, y hay que comenzar diciendo que podemos encontrar numerosos textos, tanto en prosa como en verso, que evocan poéticamente la Pasión y Muerte de Cristo y que reflexionan acerca de su importancia para los cristianos: desde el Arcipreste de Hita en el *Libro de Buen Amor*, hasta destacados poetas españoles del siglo XX como Gerardo Diego, Luis Rosales o Dionisio Ridruejo, entre otros, sin olvidar a autores hispanoamericanos tan notables como Gabriela Mistral, Vicente Huidobro o Jorge Luis Borges.

En estas composiciones relacionadas con la Semana Santa y la Pasión de Cristo vamos a encontrar una gran variedad de enfoques; no de tonos (porque el tono aquí es siempre grave), pero sí de focalizaciones literarias: es decir, dentro de ese tema general, hay numerosos detalles concretos en que puede centrarse la inspiración del poeta o escritor. Por ejemplo, los textos medievales del Arcipreste de Hita destacan la mal-

SALIDAS INTERDISCIPLINARES

dad y ceguera de los judíos, el pueblo deicida; otros autores pueden poner de manifiesto el valor salvífico de la sangre derramada del Cordero; otros, por su parte, resaltarán la ingratitud del hombre, que a veces permanece insensible frente al dolor del Hijo de Dios humanado; algunos textos se centran más bien en los instrumentos de la Pasión (cruz, clavos, corona de espinas...), o bien en el dolor y la soledad de María, la Madre de Jesús, etc. En cualquier caso, el objetivo fundamental de casi todas estas composiciones es el de emocionar y conmover (*movere*) al receptor.

Comenzamos nuestro recorrido literario con el texto del famoso soneto «No me mueve, mi Dios, para quererte». Se trata de un texto muy conocido, que ha generado mucha bibliografía y que ha sido atribuido a numerosos autores (entre otros, a San Juan de la Cruz o a Santa Teresa de Jesús, y también a nuestro San Francisco Javier o a San Ignacio de Loyola), pero que a día de hoy debe seguir siendo considerado anónimo. El poema expresa la teoría del puro amor a Dios, al que el hablante lírico ofrece amar sin necesidad de un premio eterno (*cielo*) y temer sin necesidad de la amenaza de un castigo igualmente eterno (*infierno*). Nótese, en fin, que el poema puede considerarse como una «composición de lugar» ignaciana, en el sentido de que quien lo lee o recita tiene delante un crucifijo («*muéveme el verte / clavado en esa cruz*»), siendo el Jesús enclavado el interlocutor al que se dirige:

NO ME MUEVE, MI DIOS, PARA QUERERTE

No me mueve, mi Dios, para quererte
el cielo que me tienes prometido;
ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.

Tú me mueves, Señor; muéveme el verte
clavado en esa cruz y escarnecido:
muéveme el ver tu cuerpo tan herido:
muévenme tus afrentas y tu muerte.

Muéveme, al fin, tu amor, y en tal manera
que, aunque no hubiera cielo, yo te amara,
y, aunque no hubiera infierno, te temiera.

No me tienes que dar porque te quiera;
pues, aunque lo que espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.



CATEDRA DE PATRIMONIO Y ARTE NAVARRO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

SALIDA INTERDISCIPLINAR

UNA TARDE EN LA PARROQUIA DE LOS ARCOS
Arte, música y literatura en torno a la Semana Santa. La integración de las artes

Martes, 18 de marzo de 2008
Entrada Libre

17.00 h Parroquia de Los Arcos

Presentación
por D. Román Felones. Catedrático I.E.S. Tierra Estella

La parroquia de Los Arcos: un ámbito excepcional
por D. Víctor Pastor Abálgar, historiador

Conferencia:
El paso procesional de Semana Santa y su desarrollo en Navarra
D. Ricardo Fernández Gracia. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro

18.00 h. Café en las dependencias parroquiales

18.30 h. Música y literatura para la Semana Santa

Concierto de órgano
a cargo de D. Raúl del Toro. Conservatorio Superior de Música de Navarra

Literatura del ciclo de la Pasión: prosa y poesía
a cargo de D. Carlos Mata. GRISO. Universidad de Navarra

50 plazas gratuitas de autobús desde Pamplona que se adjudicarán por estricto orden de inscripción.
Inscripción: del 10 al 14 de marzo, 09:00-13:00h. y 16:00-20:00 h.
Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro
Edificio de Bibliotecas
Universidad de Navarra
Tfno.: 948 42 56 00 (ext. 2063)
E-mail: cpatrimonio@unav.es

PATROCINA:  **COLABORAN:**   

DIARIO DE NAVARRA
domingo 8 de marzo de 2008

DESDE LA SOLANA

La integración de las artes

El término latino *ars* es la traducción del griego *poiesis*, que significa acción, fabricación, creación, es decir, todo lo que el hombre hace, sea artesano o artista. Aristóteles dividió las ciencias en teóricas, que tienen por objeto el conocimiento, prácticas o formativas, las vinculadas a la praxis, y poéticas o productivas, cuya finalidad es la producción de objetos: las artes y oficios. Hoy, el término hace relación directa a los objetos o realidades estéticas. Según Lapeña, el arte es "la actividad espiritual por la que el hombre crea obras con fin de belleza".

Pese a que el enunciado de las mismas casi siempre es en plural "bellas artes", los humanos tendemos a disfrutarlas en singular, de manera parcial y fragmentaria: música, literatura, arte propiamente dicho, aunque no hayan faltado a lo largo de los siglos espectáculos que hayan pretendido dicha integración, caso del teatro o la ópera.

La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro es una institución ejemplar que, en sólo tres años de existencia, ha pasado a ocupar un lugar preeminente en el panorama artístico de nuestra tierra. A la docencia e investigación ha unido con acierto una tercera faceta digna de encomio, la difusión artística de este mismo patrimonio, y no sólo en Pamplona sino en otros ámbitos de la Navarra rural, especialmente necesitados de estas actividades. El pasado martes se celebró una de estas sesiones, bajo el sugestivo título *Una tarde en la parroquia de Los Arcos. Arte, música y literatura en torno a la Semana Santa. La integración de las artes*. Convergamos en que pocos lugares hay en Navarra tan apropiados como la parroquia de Santa María, toda una apoteosis barroca, para experimentar espiritual e incluso físicamente la comunión de las artes. Sobre todo tratándose de una etapa, el barroco, que hizo de los sentidos una de las vías de acercamiento al fenómeno de la religiosidad.

El templo presentaba un aspecto imponente. El presbiterio lucía de una forma especialmente esplendorosa. El Cristo articulado de

Ambrosio Calvo, contratado por la cofradía de la Vera Cruz en 1602, se levantaba, poderoso y lacerante, delante del altar. En torno a él, montaban guardia las túnicas de las cofradías, encargadas de portar los pasos en la procesión del Viernes Santo. Tras los saludos del parroco y del alcalde, con los bancos llenos de vecinos del pueblo, además de asistentes llegados de Pamplona y otras localidades del entorno, Víctor Pastor, historiador local y el mejor conocedor de la historia de la villa y de la parroquia, hizo una sucinta y medida presentación del templo, resumida de forma ejemplar en su título: un ámbito excepcional. A continuación, Ricardo Fernández Gracia, subdirector de la Cátedra y especialista en la retablistica barroca, desarrolló el tema *El paso procesional de Semana Santa y su desarrollo en Navarra*. Si enseñar deleitando es el fin al que aspira todo docente, el conferenciante lo consiguió con creces.

Reconfortados con un café y unas pastas en el claustro, que sirvió de descanso y encuentro con los amigos y conocidos, comenzó la segunda parte de la sesión. Raúl del Toro seleccionó e interpretó algunas piezas de los grandes organistas españoles del siglo de oro, que sonaron especialmente brillantes en el magnífico ejemplar rococó que conserva la iglesia. Y Carlos Mata seleccionó y recitó, con maestría y hondura, algunos de los poemas dedicados al ciclo de la Pasión por nuestros grandes poetas del siglo de oro: Fray Luis de León, Lope de Vega, Góngora y Quevedo.

Si alguien de ustedes desea ver, hecho arte y oración, lo que tuvimos ocasión de degustar el martes desde la perspectiva cultural y artística, les sugiero que se acerquen mañana, Viernes Santo, a Los Arcos. El espectáculo, una vez más, merecerá la pena.

cfrtomas@terra.es

DIARIO DE NAVARRA
jueves 20 de marzo de 2008

[Portada](#) > [Navarra](#) > [Navarra](#) > Noticia

Los Arcos acoge este martes una jornada sobre la integración de las artes en Semana Santa

- El acto está organizado por la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra

AGENCIAS. Pamplona Domingo, 16 de marzo de 2008 - 13:22 h.

La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra realizará el próximo martes, día 18, una salida interdisciplinar a Los Arcos. La actividad, titulada 'Una tarde en la parroquia de Los Arcos. Arte, música y literatura en torno a la Semana Santa. La integración de las artes', recoge dos conferencias, un concierto y una lectura y comentario de poesía y prosa.

Abrirá la jornada la presentación del catedrático Román Felones y la ponencia 'La parroquia de Los Arcos: un ámbito excepcional', a cargo del historiador Víctor Pastor Abáigar. Posteriormente, Ricardo Fernández Gracia, del departamento de Arte de la Universidad de Navarra, disertará sobre 'El paso procesional de Semana Santa y su desarrollo en Navarra'.

A continuación, tendrá lugar un concierto de órgano a cargo de Raúl del Toro, del Conservatorio Superior de Música de Navarra. Sobre el sonido de las notas musicales, Carlos Mata, experto del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO), leerá y explicará unos textos clásicos agrupados bajo el título 'Literatura del ciclo de la Pasión: prosa y poesía'.

"El objetivo es ofrecer una visión global de artes como la literatura, música, pintura o escultura que hoy se estudian de forma separada pero que en el pasado formaban un conjunto inseparable. Todos ellos tenían el objetivo de conmover los sentidos de los fieles, y servir de vehículo de suma importancia desde el punto de vista catequético y de propaganda, al objeto de visualizar los grandes dogmas", explicó Ricardo Fernández Gracia, docente de la Facultad de Filosofía y Letras.

DIARIO DE NAVARRA
16 de marzo de 2008

[Portada](#) > [Navarra](#) > [Navarra](#) > Noticia

La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro organiza en Los Arcos una jornada sobre integración de las artes en Semana Santa

- La jornada fue inaugurada con la presentación del catedrático Román Felones y la ponencia 'La parroquia de Los Arcos: un ámbito excepcional'

AGENCIAS. Pamplona Jueves, 20 de marzo de 2008 - 18:45 h.

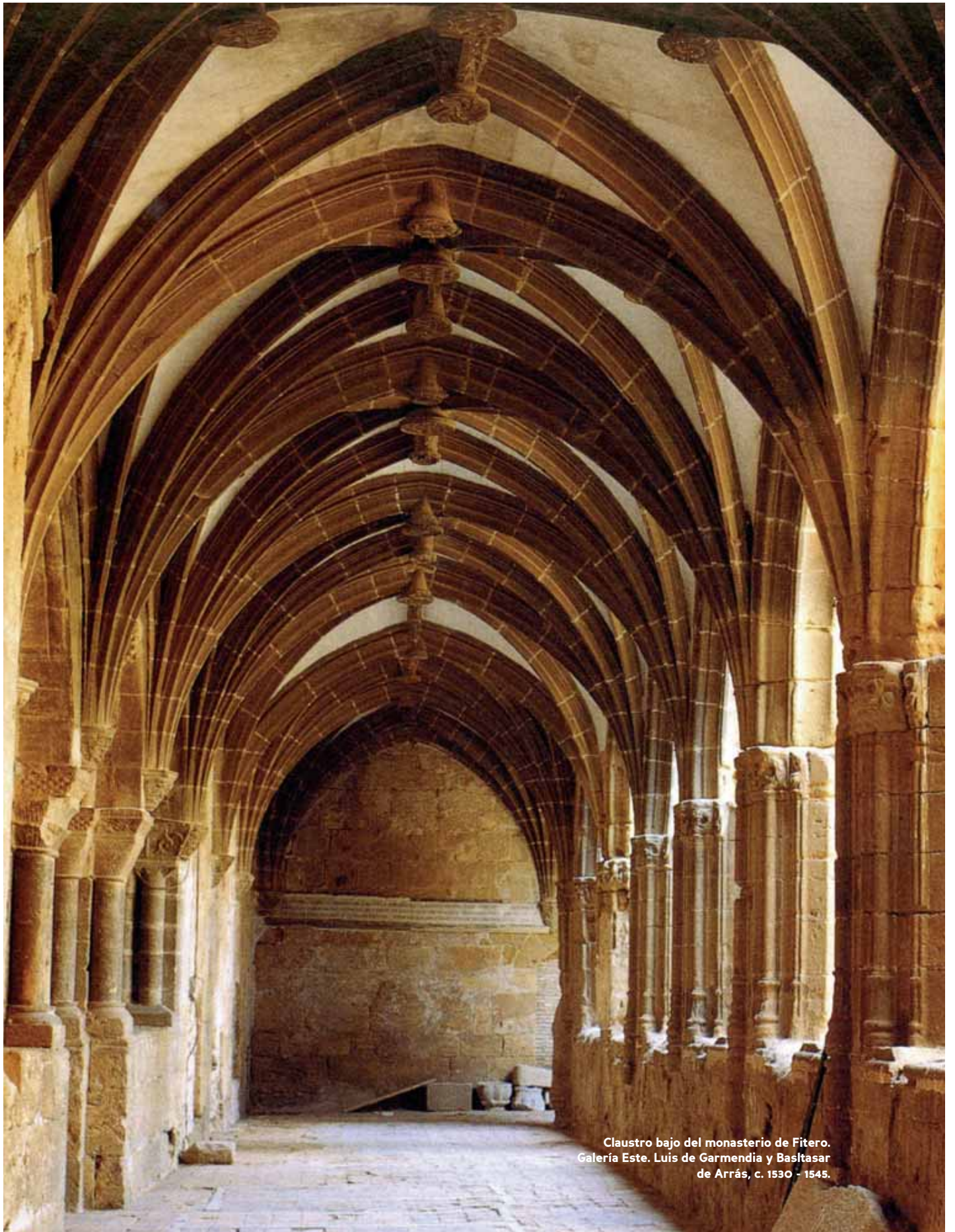
La Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro de la Universidad de Navarra realizó el pasado martes, día 18, una salida interdisciplinar a Los Arcos. La actividad, titulada 'Una tarde en la parroquia de Los Arcos. Arte, música y literatura en torno a la Semana Santa. La integración de las artes', recogió dos conferencias, un concierto y una lectura y comentario de poesía y prosa.

La jornada fue inaugurada con la presentación del catedrático Román Felones y la ponencia 'La parroquia de Los Arcos: un ámbito excepcional', a cargo del historiador Víctor Pastor Abáigar. Posteriormente, Ricardo Fernández Gracia, del departamento de Arte de la Universidad de Navarra, disertó sobre 'El paso procesional de Semana Santa y su desarrollo en Navarra'.

A continuación, tuvo lugar un concierto de órgano a cargo de Raúl del Toro, del Conservatorio Superior de Música de Navarra. Sobre el sonido de las notas musicales, Carlos Mata, experto del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO), leyó y explicó unos textos clásicos agrupados bajo el título 'Literatura del ciclo de la Pasión: prosa y poesía'.

El docente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra Ricardo Fernández señaló que esta jornada tuvo como objetivo "ofrecer una visión global de artes como la literatura, música, pintura o escultura que hoy se estudian de forma separada pero que en el pasado formaban un conjunto inseparable". "Todos ellos tenían el objetivo de conmover los sentidos de los fieles, y servir de vehículo de suma importancia desde el punto de vista catequético y de propaganda, al objeto de visualizar los grandes dogmas", concluyó.

DIARIO DE NAVARRA
jueves 20 de marzo de 2008



Claustro bajo del monasterio de Fitero.
Galería Este. Luis de Garmendia y Basltasar
de Arrás, c. 1530 - 1545.