

La pieza del mes en la web

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

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



Anverso y reverso de la medalla conmemorativa de la subida de Aguas del Arga (1876). Casa de la Moneda de Madrid; 1876 (troqueles franceses). Cobre. 6cm. /diám. Colección Particular.

ENERO 2011

Medalla conmemorativa de la subida de Aguas del Arga (1876)

D. Eduardo Morales Solchaga

Medalla conmemorativa en cobre de la subida de aguas del Arga, durante el bloqueo carlista de Pamplona. Es preciso remontarse a 1874 para entender la acuñación que aquí se presenta, concretamente al 14 de septiembre, cuando los seguidores de don Carlos cortaron la conducción de aguas de Subiza, dejando a la plaza desabastecida y con evidentes problemas de salubridad. Las dificultades avivaron el ingenio de Salvador Pinaqui Ducasse (1817-1890), industrial de Bayona, establecido en la capital del Viejo Reino, a cuyo cargo corría una fundición de cobre, asentada a las orillas del Arga. Pinaqui gozó de gran prestigio en la ciudad, introduciendo la corriente eléctrica en la misma y proyectando la subida de aguas a San Cristóbal, entre otras acciones de interés. En el campo industrial, se especializó en la producción y venta de maquinaria agrícola, lo que le valió numerosos reconocimientos (apadrinado por la Diputación de Navarra y la Junta de Agricultura y miembro emérito de la Sociedad de Labradores de Valencia), galardones (Exposición Nacional de Agricultura, medalla de oro - Madrid, 1857; Exposición Agrícola de Pamplona, medalla de oro - 1864; Exposición Universal de París, medalla de plata - 1867), y encomiendas, como la de Carlos III, en 1875.

El 1 de octubre descubrió un manantial de agua de gran calidad, en la casajera existente bajo la presa, frente al molino de los Caparroso. Con financiación municipal, y tras grandes esfuerzos, consiguió instalar una turbina, que a su vez movía tres bombas de agua, que llevaron el líquido elemento hasta el depósito de aguas de Subiza, junto a la

basílica de San Ignacio, de donde se distribuyó a la consabida red de fuentes de la capital, materializada la anterior centuria, según proyecto de Luis Paret y Alcázar. La inauguración del citado ingenio se produjo el 6 de noviembre, contando con la Plaza del Castillo y la fuente de la Mari Blanca como marco incomparable, habiéndose conservado testimonios de sumo interés, tanto literarios como pictóricos, del singular regocijo que impregnó a la población pamplonesa, en los que no es preciso insistir.

Dicho acontecimiento se erigió, por su trascendencia, en uno de los más importantes hitos del bloqueo y, aún sin haber finalizado éste, el ayuntamiento de la ciudad quiso tener una muestra de agradecimiento para con el industrial galo. Por ello, el 3 de enero de 1875 acordó premiarle con una medalla de oro conmemorativa, cuyo modelo sigue la que aquí se presenta. Los troqueles de la misma, conservados actualmente en el Archivo Municipal de Pamplona y probablemente realizados en Francia, llegaron en 1876, puesto que el día 10 de junio *“se acordó dirigir una exposición al Excmo. Sr. Ministro de Hacienda, con el objeto de obtener su permiso para que la acuñación de la medalla de oro que el Ayuntamiento otorgará a don Salvador Pinaqui, por el importantísimo servicio que presentó a esta población, elevando las aguas del río, se verifique en la casa de la moneda, con otras cincuenta de cobre para que la obra resulte con la mejor perfección posible”*. La contestación efectivamente fue favorable, merced del buen hacer de Crisóstomo García, comisionado en Madrid, y los troqueles viajaron a la capital, donde finalmente se acuñó la medalla conmemorativa.

Por lo que respecta a su configuración, en su cara anterior presenta una composición simbólica, con una alegoría de Pamplona, a modo de matrona romana e identificada por las armas de la ciudad, acompañada de dos hijos, en referencia a sus habitantes, que se apresuran a tomar agua de la fuente en un cántaro. Presidiendo la composición y abriendo la conducción de agua, un ángel de la guarda, que simboliza a Salvador Pinaqui. Todo ello se circunda por la leyenda explicativa del proceso: *“Se comenzaron las obras en 3 de octubre/ Corrieron las aguas del Arga por las fuentes en 6 de noviembre”*. El reverso de la misma se muestra mucho más sencillo, presidiendo el centro la frase *“Dio de beber al sediento”*, en razón a la consabida obra de misericordia, rodeada por una corona triunfal de hojas de laurel. Circundando el perímetro, la leyenda acreditativa del acontecimiento: *“A Dn. Salvador Pinaqui, Pamplona agradecida/ 1874”*.

La medalla de oro, dirigida a Pinaqui, llegó en agosto de 1876, siéndole entregada aquel mismo mes *“rogándole en nombre del Ayuntamiento se sirva de aceptarla, como eterna prueba de gratitud por los buenos deseos que le animan, en pro del inteligente e incansable genio a quien se dedica”*. En poder del Ayuntamiento quedó, al margen del lujoso estuche con los troqueles, una medalla de plata, que es descrita por el doctor Arazuri en una de sus más célebres monografías e incluso reproducida en la revista *“Pregón”*.

También se conserva en la citada institución, como se ha podido comprobar, una de cobre, similar a la que aquí se estudia, y de cuyo modelo se encargó, también a la Casa de la Moneda de Madrid, medio centenar. Estas últimas llegaron a Pamplona el 18 de noviembre de 1876, dando cuenta del hecho y de a quién debían entregarse las actas de aquel día: *“También hubo presente por el Sr. Alcalde de que se habían recibido las cincuenta medallas, reproducción en cobre, de la de oro que acordó el Ayuntamiento dedicar a don Salvador Pinaqui, por el grandísimo servicio que prestó a esta ciudad durante el bloqueo último que sufrió la misma, al realizar el proyecto de elevación de las aguas del río para abastecer el vecindario, que se hallaba privado de ella a causa de que los carlistas interrumpieron el curso de las que venían por el antiguo viaje de Subiza. Se acordó distribuir las entre todos los señores concejales, entregándose también al Excmo. Sr. Capitán General; Sr. General; segundo cabo; Sr. Auditor de Guerra; Señor Gobernador Civil; Señor Presidente y Fiscal de la Audiencia del Territorio; Señor Juez de Primera Instancia; Sr. Obispo de esta Diócesis; Sr. Coronel; Teniente Coronel de Ingenieros, Paulino Aldaz; Sr. Diputado Provincial y Secretario; Sr. Director del Instituto Provincial; Sr. Presidente de la Comisión de Monumentos Histórico - Artísticos de Navarra; y Sres. Aniceto Lagarde, don Juan Vilella, don Nicasio Landa, don Pedro María Irigoyen, don José María Villanueva, y don Crisóstomo García, de Madrid, encargado que fue de las diligencias necesarias para la contratación”*. Es en uno de estos sujetos, todos ellos relevantes en el ámbito social, político, religioso o militar de la capital, en quien recayó la presente medalla conmemorativa, conservada hoy en manos privadas.

Fuentes y Bibliografía:

Archivo Municipal de Pamplona. Actas del Ayuntamiento. 1876.

ARAZURI, J. J., *Pamplona Antaño*, Pamplona, 1969, pp. 58 - 59.

FLORISTÁN, A., “Pinaqui Ducasse, Salvador” en *Gran Enciclopedia de Navarra Online*.

IDOATE, F., "Diario del bloqueo puesto por los carlistas a la plaza de Pamplona desde el 27 de agosto de 1874 a 2 de febrero de 1875" en *Príncipe de Viana*, nº 84 - 85 (1961), pp. 217 - 231.

FEBRERO 2011

Marco o *Cornice* de coral siciliano en Vidaurreta

D. Ignacio Miguéliz Valcarlos

La presencia en las iglesias navarras de obras de platería procedentes de centros foráneos es una constante a lo largo de la Historia, constituyendo uno de los capítulos más ricos dentro del estudio de la platería foral. Entre las piezas atesoradas por los templos navarros se encuentran varias obras de procedencia siciliana, todas ellas de gran vistosidad gracias a los materiales con los que están elaboradas, el bronce sobredorado y el coral. La utilización de esta materia orgánica, en su variedad de color rojo intenso, otorga a estas piezas una apariencia exótica y sorprendente, ajena a lo que se realizaba no sólo en los talleres navarros, sino en los hispanos y americanos, en los que tan sólo el uso de los esmaltes podía dotar a las obras de orfebrería de valores cromáticos semejantes. Gracias al empleo del coral también se obtenían unos valores plásticos muy apreciados en los siglos del barroco, cuando el gusto por el lujo y la suntuosidad están muy definidos, en un arte cuyo fin era exaltar a los sentidos.

El trabajo en coral para la creación de piezas artísticas sufrió un fuerte desarrollo a lo largo del siglo XVI en Italia, sobre todo en Sicilia. En esta isla encontramos la pesca y manufactura de este material en Trápani, donde radicó el mayor centro de producción, siendo utilizado también para la elaboración de sus piezas por parte de los plateros de Palermo. Los maestros de Trápani se especializaron en la creación de diversas figuras talladas en coral aprovechando para ello las formas naturales de los troncos coralinos, así como piezas de platería con decoraciones articuladas en base a incrustaciones de coral. Estas obras eran realizadas normalmente en bronce dorado, aunque también llegaron a realizarse en plata dorada, y la producción abarcaba tanto piezas de uso religioso como civil. Para la realización de las piezas, estos maestros cortaban los trozos de coral mediante sierras y los rebajaban hasta crear la forma deseada, perdiendo en el proceso gran parte de la materia prima, puliendo las piezas antes del montado final. A lo largo del siglo XVII los motivos decorativos se van a articular en base a gallones, comas, rectángulos, trapecios o pétalos de flores. En el caso de las figuras, la labra del coral se vio favorecida a finales del siglo XVI con la introducción, se cree que por parte del platero trapanés Antonio Ciminello, del trabajo con el buril, lo que permitía aplicar soluciones estéticas y técnicas en la ejecución de figuras de pequeño tamaño, obteniendo de esta forma mayor detallismo en la ejecución de estas imágenes.

En relación a esto, en la iglesia de San Julián de Vidaurreta se conserva un marco o *cornice* de bronce dorado, coral y esmaltes (33 x 40 x 2,5 cms) datable a finales del siglo XVI y principios del XVII, que en el segundo cuarto del setecientos se adaptó como osten-

sorio (74 x 31,5 / 40 x 25 / 4 / 2,5 cms), añadiéndole un pie y un astil de bronce dorado de gran sencillez. Se trata de un marco de formato octogonal, con el eje transversal de mayor longitud y orilla convexa. Ésta presenta el perfil recorrido por una crestería de tornapuntas de ces vegetales rematadas por espejos ovales con aplicaciones de rosetas, que se alternan con otras formadas por elementos vegetales sobre los que se disponen querubines de alas explayadas rematados por tres rosetas de coral. Campo ocupado por una lámina de espejo, que en el centro dispone un ostensorio con viril circular moldurado, enmarcado por una ráfaga de rayos biselados alternos con tornapuntas en ce terminadas en estrellas, todo ello rematado por una cruz de brazos romboidales rematados en bolas. En el reverso del marco se dispone una chapa de bronce sobredorado con decoración de rameado de buril articulado por medio de cintas planas y ces que se entrecruzan y entrelazan, formando un dibujo de lazada central enmarcada por ces paralelas a la orilla.

En esta obra contrasta la simplicidad del pie y astil, que no presentan decoración y basan su riqueza en la estructura arquitectónica de sus formas, de mayor plasticidad en los elementos lobulados y convexos de la base, con la riqueza cromática del marco adaptado como ostensorio. Éste último presenta su superficie recorrida por incrustaciones de coral de color rojo intenso, que se complementan con una bella policromía a base de blancos, y en menor medida de azules. De esta forma, en la orilla del marco se disponen en tres bandas siguiendo los frentes del marco, gallones y botones convexos, de gran simplicidad, en disposición constante, de manera ordenada y rítmica. Paralela al borde de dicho marco transcurre una pestaña recta con decoración de cenefa espigada, de motivos en uve que convergen en el centro, en los que alternan los esmaltados en azul ultramar con los blancos. Esta cenefa es similar a la que figura en la misma disposición en una imagen de cabecera con la Inmaculada del Museo Arqueológico Nacional de Madrid y otro de colección particular de Barcelona. La crestería que perfila dicho marco está compuesta por placas caladas y recortadas en forma de tornapuntas de perfil triangular de gran vistosidad, disponiéndose de manera alterna dos motivos diferentes, muy similares en cuanto a su disposición y esmaltado a los que componen las cresterías de sendas imágenes de cabe-



Anónimo. Primera mitad del S.XVII y Segundo cuarto del S.XVIII. Custodia - Marco. Vidaurreta. Iglesia de San Julián



Anónimo. Primera mitad del S.XVII y Segundo cuarto del S.XVIII. Custodia - Marco (Detalle). Vidaurreta. Iglesia de San Julián.

cera con la Anunciación de la colección Whitaker y del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, ambas de la primera mitad del siglo XVII, y la de una aguabenditera del Museo Liverino de Torre del Greco, así como a las terminaciones de los brazos de una cruz de altar de la colegiata de Santa María Della Pieve de San Ginesio, en Macerata. Un marco similar al aquí estudiado, denominados en Italia *Cornice*, lo encontramos en el Museo Nacional Duca di Martina de Nápoles, con ligeras variantes en la articulación de sus lados así como de la crestería que la rodea. Igualmente la riqueza de esta pieza viene marcada por el trabajo que el marco nos ofrece por el reverso, con una bella ornamentación a base de elementos geométricos y cintas planas entrelazadas, de sumo cuidado y fina ejecución, en la que contrasta la superficie rayada de los motivos decorativos que se disponen sobre el fondo liso. Esta decoración del reverso nos atestigua la calidad de la pieza, ya que al ir colocada sobre una pared, esta parte no era visible y por lo tanto su decoración pasaba inadvertida, a pesar de lo cual recibió un tratamiento decorativo exquisito.

Debido a la pérdida de los libros parroquiales de Vidaurreta, la llegada a dicha iglesia de esta pieza constituye una incógnita, ya que no sabemos la identidad del pla-

tero que realizó la adaptación del marco como ostensorio, ni la fecha exacta de ejecución del mismo, e igualmente desconocemos el momento en que se donó a dicho templo. Así mismo desconocemos el nombre de la persona que legó esta suntuosa obra a la iglesia de Vidaurreta, aunque dada la magnificencia del regalo nos encontramos ante un personaje en una privilegiada posición socio económica, y que debido a la procedencia de la pieza, residió por algún tiempo en Sicilia. Probablemente habría que ligar esta obra a los señores del palacio de Vidaurreta, de los reconocidos como de cabo de armería, en poder de los González de Vidaurreta. Probablemente la obra habría sido entregada a la parroquial en el momento en que se reformó para convertirla en custodia, por tanto en el segundo cuarto del siglo XVIII, encontrándonos con que en 1728 María Teresa González de Vidaurreta, heredera del mayorazgo, contrajo matrimonio con Juan Pérez de Rada y Echalaz, segundo marqués de Zabalegui, pasando a residir en Muruzabal, pudiendo responder este relicario a una donación para recordar la vinculación del linaje con el pueblo que les había dado el nombre.

Bibliografía

- J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España. 1300-1750*, Madrid, 1997.
- C. DEL MARE, y M^a.C. DI NATALE, *Mirabilia Coralii. Capolavori barocchi in coralli tra maestranze ebraiche e trapanesi*, Nápoles, 2009
- M^a.C. DI NATALE, “L’arte del corallo tra Trapani e la Spagna”, en J. RIVAS CARMONA (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*, Murcia, 2010.
- I. MIGUÉLIZ VALCARLOS, “Orfebrería siciliana con coral en Navarra”, en OADI. *Rivista dell’Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, Anno 2, n^o 1, Palermo, 2011

MARZO 2011

“Espacios en construcción VIII” de Carlos Ciriza Vega
D. José M^a Muruzábal del Solar



“Espacios en construcción VIII”. Carlos Ciriza. Medidas: 1600 x 800 x 550 cm. Acero corten. 2006.

Carlos Ciriza Vega (Estella, 1964) es uno de los escultores navarros de mayor valía y reconocimiento en la actualidad. Formado en la tradición artesana de la madera y del hierro de su Estella natal, continuó estudios artísticos en la Escuela de Artes y oficios de Pamplona. A partir de ese momento su formación ha sido de manera autodidacta, viajando y estudiando la obra de los más grandes maestros de la escultura. Su primera exposición individual fue el año 1986, en la Sala de Arte Conde Rodezno de la CAMP. A partir de ese momento su obra ha estado presente en numerosas galerías e instituciones de prestigio a nivel internacional, en España, EEUU, Francia, Filipinas, Portugal, Japón, etc. En el Otoño del actual 2011, una exposición antológica recoge los últimos 25 años de su producción bajo el título “El paso del tiempo a través del movimiento, 1986 – 2011”. La muestra, compuesta por 120 obras de pintura y escultura, puede visitarse en la Sala de los Caídos, con patrocinio del Ayuntamiento de Pamplona.

Ciriza comenzó su formación, como indicábamos, trabajando la madera y otros materiales que la podían complementar. Pasado el tiempo, este artista acabó decantándose por el acero, en especial el acero corten, que es el material que trabaja habitualmente en la actualidad. Este material encaja también de manera magnífica con esa idea de monumentalidad que comentábamos anteriormente. Y el propio material se adapta de manera singular para la escultura pública del artista, dotando además a la obra de pátinas, reflejos, luces y sombras, etc.

Carlos Ciriza es un hombre de gran inquietud y de gran constancia en el trabajo, un artista que no para de buscar nuevos caminos de expresión, buscar nuevas formas en las que transmitir sus ansias internas y sus ideas. Un escultor que gusta de las pátinas, de los contrastes, de estudiar cuidadosamente la ubicación de sus obras, del aprovechamiento de las calidades ... Hombre de código propio, la obra escultórica de Ciriza se inscribe dentro de la abstracción expresionista. Abstracta porque la figuración, aunque no acaba de perderse del todo en muchas de sus obras, juega siempre un papel secundario. Esa abstracción busca despertar siempre en quien observa la obra sensaciones, ideas, sugerencias...

La escultura de Carlos Ciriza está imbuida siempre por una clara vocación de monumentalidad. Creo que este es uno de los rasgos esenciales de su obra. Estamos ante un artista que crea formas grandiosas, esculturas que parecen demandar espacios y ubicaciones. No se trata sólo de una mera cuestión de tamaño sino más bien de propio concepto de sus obras. Incluso cuando trabaja obra de pequeño formato, ella misma está realizada con ese concepto monumental que señalamos. Por eso mismo, la práctica totalidad de sus obras encajan magníficamente en el paisaje, al aire libre, rodeadas de la hierba, de árboles y de medio ambiente, ejecutadas en gran formato. Y de ello nace esa vocación, apetencia e interés que siempre ha demostrado este artista por acercarse y trabajar la escultura pública.

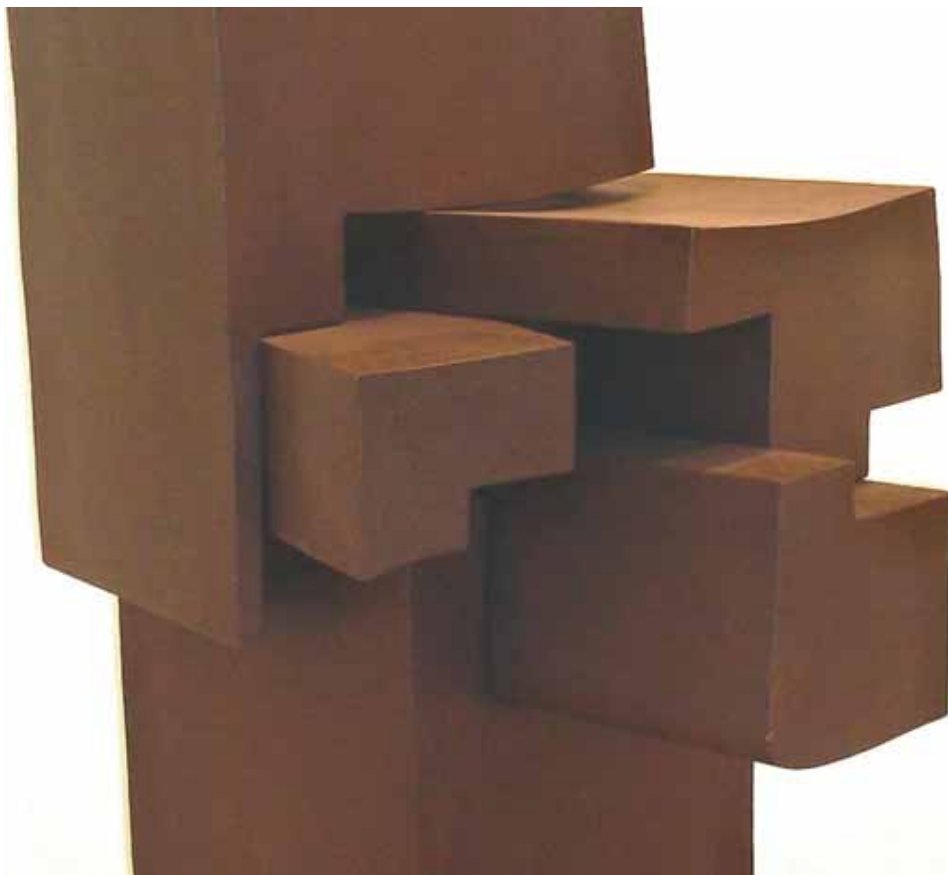
En su producción, funcionan las formas geométricas, los espacios, los juegos de formas y volúmenes, los contrastes en definitiva. Su obra escultórica huye del estatismo y busca siempre romper el estatismo con movimientos y deslizamientos, utilizando curvas y espacios. Los vacíos juegan siempre un importante papel en esa producción escultórica, en especial esos vacíos internos heredados de los grandes maestros de la escultura contemporánea, como son Oteiza y Chillida. Además de ello, suelen captar el espacio circundante, con movimientos de ondulación, con formas que salen del cuerpo principal y que inician la aprehensión de nuevos espacios en el exterior.

Estamos ante un artista que siempre ha sentido la vocación por la obra pública. La escultura de visión pública que el artista tiene instalada en las calles, parques y carreteras de Navarra es abundante. Este artista siempre ha mostrado interés por sacar el arte a la calle, ponerlo en contacto con el ciudadano, que éste se lo encuentre en sus paseos urbanos o cuando va a sus ocupaciones laborales, que termine existiendo una interrelación entre obra escultórica y ciudadanos anónimos, de toda clase y condición. La monumentalidad de Carlos Ciriza tiene siempre una interpretación propia que emana del artista, un sentido profundo y coherente. Pero ello no elimina el que cada espectador aporte su propia idea o interpretación.

Actualmente el artista se halla enfrascado en diferentes proyectos que seguramente le permitirán ubicar próximamente nuevas obras en Navarra. Varias localidades navarras trabajan también con proyectos futuros. Todo ello, unido a la juventud de este inquieto artista, nos hace pensar que estamos ante un escultor con gran proyección de futuro y que, aunque actualmente se encuentre abriendo nuevas vías de trabajo en Estados Unidos, está llamado a ubicar, en un futuro próximo, un importante número de obras en nuestra Comunidad.

La escultura que traemos a esta “Pieza del mes”, de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, figura en la exposición antológica de la Sala de Conde Rodezno de Pamplona. El título “Espacios en construcción” resulta significativo respecto de lo que la pieza trasmite, formas y espacios en movimiento, en construcción. La presente obra forma parte de una serie de obras escultóricas de formato semejante, digamos de un tamaño medio dentro de la producción de este autor. En dichas obras Ciriza investiga sobre espacios con movimiento, formas que se disocian como si formaran parte de un puzzle, formas que buscan otras maneras de estructurarse y que juegan con los espacios y huecos interiores.

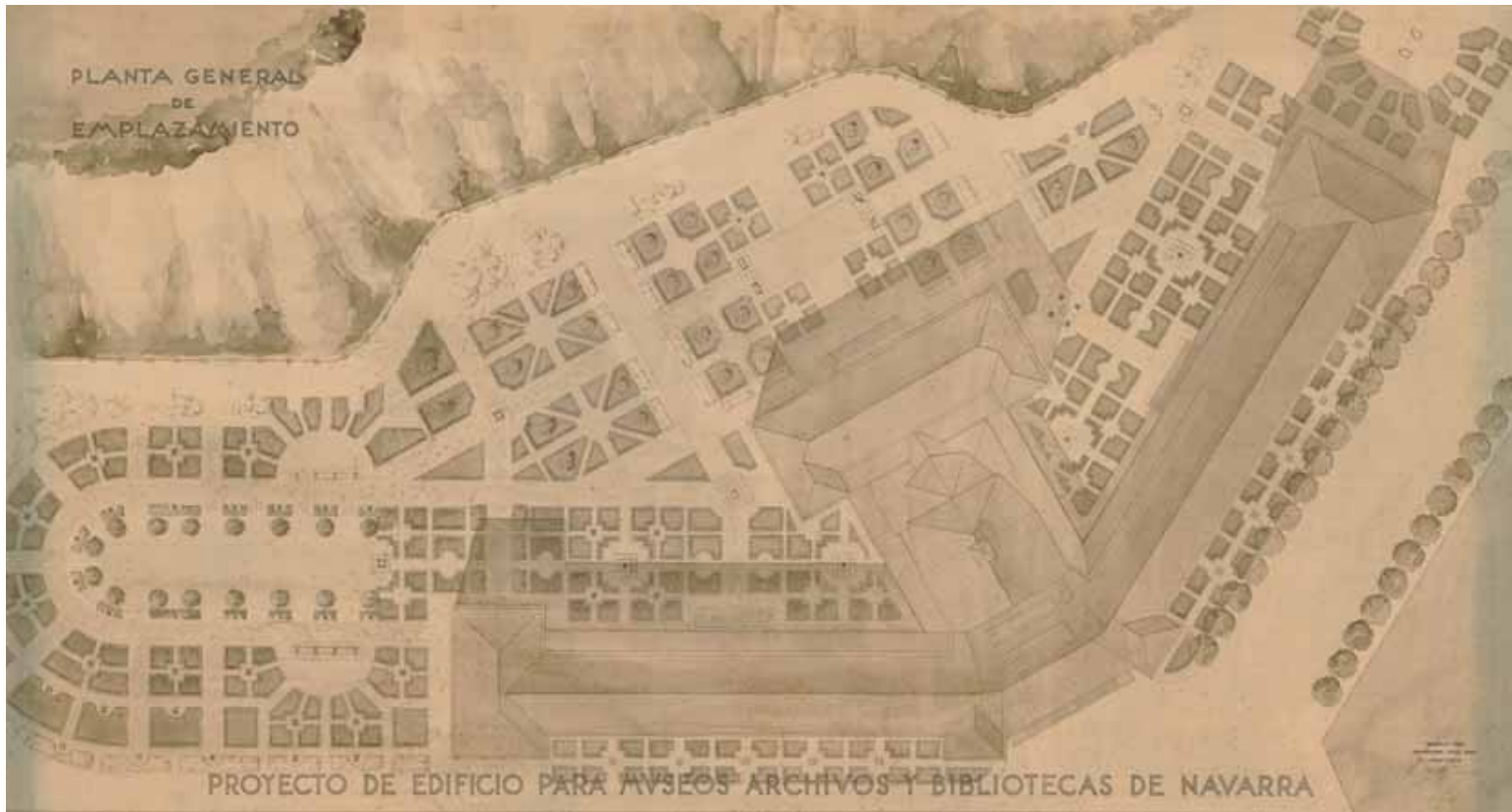
La presente obra debemos inscribirla dentro de la abstracción expresionista que indicábamos anteriormente, en la que juega con formas geométricas, con los espacios, con las formas y los volúmenes, con los contrastes. Obra que emparenta perfectamente con la producción de los grandes maestros de la Escultura Vasca del Siglo XX, con las piezas de Jorge de Oteiza o de Eduardo Chillida. Está elaborada con acero corten sometido a proceso de oxidación hasta alcanzar esas pátinas y reflejos tan característi-



Detalle de la obra

cos. Obra además de vocación monumental, que busca proyectarse, que necesita un espacio propio.

El catálogo que se ha editado para acompañar la muestra antológica recoge colaboraciones diversas de especialistas en la materia, tanto navarros como de otros lugares. Quiero terminar estas líneas con una afirmación que recoge el catálogo y que me parece enormemente precisa. El acreditado crítico mejicano Rodolfo Casparius indica allí, refiriéndose a las esculturas de Carlos Ciriza, “yo no intento describirlas, porque no puedo hacerlo; son expresiones en hierro de un alma. Hay que verlas ... hay que sentir las ... hay que admirarlas y pensar lo que Carlos nos quiere decir en cada una de sus esculturas”. Puede ser una magnífica lección para enfrentarse a la escultura que presentamos en estas líneas y para visitar la exposición antológica de Carlos Ciriza. Por encima de críticas, historiadores o descripciones, estas obras hay que admirarlas, pensarlas y sentir las. Creo sinceramente que sin estas premisas difícilmente podremos acercarnos a la Escultura Contemporánea.



José Yárnoz Larrosa.
Proyecto de edificios
para museos, archi-
vos y bibliotecas de
Navarra. Planta gene-
ral de emplazamiento.
Archivo General de
Navarra.

ABRIL 2011

**Proyecto de edificio para archivos, museos, bibliotecas
y conservatorio de Navarra. José Yárnoz Larrosa.
Pamplona, junio de 1942**

D. José Javier Azanza López

Tras la Guerra Civil, en el marco del impulso cultural experimentado en Pamplona que había dado lugar a la institución Príncipe de Viana, se estudió la posibilidad de construir un gran edificio en un extremo del parque de la Media Luna capaz de albergar el Archivo, la Biblioteca y el Museo de Navarra. En el mes de junio de 1942, el arquitecto pamplonés José Yárnoz Larrosa firmó un anteproyecto acompañado de una memoria informativa que tituló: *Ideas generales sobre el agrupamiento y distribución del nuevo edificio proyectado para archivos, museos, bibliotecas y conservatorio de Navarra*. En ella recogía los puntos más significativos en cuanto a emplazamiento, materiales y distribución del edificio propuesto, que finalmente no llegó a hacerse realidad.

Ajustándose a la forma del terreno, Yáñez proyectó un edificio que constaba de un cuerpo central, dos laterales y uno posterior, con lo que resultaba una planta simétrica con relación al eje principal de la nueva construcción; eje que constituía la bisectriz del ángulo formado por las alineaciones de las calles del Ensanche en donde había de ir emplazado.

El cuerpo central quedaba destinado a ingreso y Gran Sala de Audiciones. Los laterales, de mayor superficie, a Museos, Archivos, Bibliotecas y dependencias de la Institución Príncipe de Viana. Y el posterior, a Conservatorio de Música, dependencias del Orfeón Pamplonés, Imprenta Provincial y Oficinas de Turismo. Todos ellos mantenían cierta independencia, si bien se relacionaban entre sí y formaban parte de un mismo conjunto cuya disposición se ajustaba a las alineaciones de las calles del Segundo Ensanche al contacto con la Media Luna donde iba emplazado.

En alzados, el edificio proyectado constaba de tres plantas, excepto en la Sala de Audiciones con sus dependencias anexas, que mostraban una única altura proporcionada a sus dimensiones, capacidad y condiciones acústicas. Yáñez no había dispuesto planta de sótanos por no considerarla necesaria; encarecería mucho la construcción y este aumento de coste no quedaría compensado con su aprovechamiento, por cuanto, teniendo en cuenta las condiciones del subsuelo en Pamplona, resultaría difícil y costoso lograr un saneamiento completo. En todo caso, podría habilitarse una parte de sótano en la zona más conveniente para los servicios generales de calefacción y otros que fuesen necesarios, tomando las oportunas precauciones a fin de mejorar sus condiciones de sequedad y ventilación.

En cuanto a la distribución interior, se destinaba a Museos toda la planta baja de los cuerpos laterales con sus galerías. Consideraba el arquitecto la conveniencia de aislar en lo posible esta parte por ser la más frecuentada por el público, cuya comodidad habría que procurar evitándole la fatiga de visitar salas localizadas en diferentes alturas; con ello se conseguiría además un mejor efecto de conjunto en el visitante. En cuanto a la naturaleza de las colecciones museísticas que albergaría el edificio, éstas podrían ser las del Provincial, Diocesano, Municipal de Pamplona, de Recuerdos Históricos, etc., relacionadas entre sí, pero con la independencia necesaria.

En la segunda planta de los cuerpos laterales estaba previsto instalar, en una de las alas, las dependencias de la Institución Príncipe de Viana, con sus despachos, oficinas y salas de juntas; y a continuación la Biblioteca Provincial, con su Sala de Lectura y depósito de libros, capaz para unos 40.000 volúmenes. En la misma segunda planta, pero en el otro lado del edificio, se proyectaban las dependencias del Archivo Provincial, que por su importancia y volumen requerían gran espacio; su capacidad estaba calculada teniendo en cuenta las necesidades actuales y una posible ampliación futura, criterio seguido en general en las restantes dependencias. Finalmente, el tercer piso de los cuerpos laterales estaba destinado a Biblioteca y Archivo Diocesano, Archivos



José Yáñez Larrosa.
Proyecto de edificios para museos, archivos y bibliotecas de Navarra.
Fachada principal.
Archivo General de Navarra.

Municipales –de los que una parte importante lo constituiría el de Pamplona-, y a los Archivos Notariales.

El cuerpo central se destinaba principalmente a la Sala de Audiciones, con capacidad para unas 1.250 personas, dotada con un amplio escenario para conciertos de conjunto, estando prevista la posible instalación de un órgano como complemento de los grandes festivales sinfónicos. La sala venía precedida de un gran vestíbulo de entrada que era también el general del edificio, y las galerías destinadas a Museos podían utilizarse igualmente para los descansos de los conciertos.

Por último, el cuerpo de edificación posterior tenía su entrada independiente por el parque de la Media Luna, además de la general de ingreso al edificio, pues en toda la planta baja se establecía la comunicación entre las diversas dependencias por medio de amplias galerías. En la planta baja se situaban las oficinas de Turismo, la Imprenta Provincial y otros locales para el Orfeón Pamplonés. Los pisos segundo y tercero se destinaban a locales para el Conservatorio y Orfeón (salas de ensayo, clases de instrumental, archivo musical, pequeña biblioteca, y dependencias para la administración, profesorado y dirección), además de viviendas para el personal de vigilancia del edificio.

La construcción se había proyectado dentro de la máxima sencillez y economía, pero haciéndola compatible con la importancia cultural y representativa que requería un edificio de esta naturaleza. Por tal motivo, Yáñez aconsejaba en su ejecución el empleo de



la piedra de Tafalla y el ladrillo caravista en las fachadas, haciendo resaltar el gran pórtico de entrada que podía servir de fondo monumental a una escultura en bronce del Príncipe de Viana. En cuanto al interior, dado el fin al que se destinaba el edificio, primaba la funcionalidad sobre el ornato, cuidando en todo caso aquellas dependencias que como el Salón de Audiciones, vestíbulos y despachos requerían algún elemento decorativo. A nivel funcional, para la comunicación entre los pisos se proyectaban dos grandes escaleras con sus ascensores a los lados del vestíbulo general de entrada; y otra amplia escalera dividida en dos en el pabellón destinado a Conservatorio.

El anteproyecto se acompañaba de un conjunto de planos y dibujos que representaban la planta general de emplazamiento, la fachada principal, y la fachada posterior del edificio, abierta al parque y asomándose a la ripa de Beloso. Nos encontramos ante una construcción que se ajusta a los rasgos de la arquitectura oficial del momento, de líneas sobrias y rotundas. En su desarrollo longitudinal describe un ángulo obtuso, limitado en sus extremos por dos cuerpos que adquieren mayor entidad a modo de cierre del conjunto; como indica Yárnoz en su anteproyecto, la disposición del edificio viene motivada por la direccionalidad de la cuadrícula del Ensanche. Destaca en planta el espacio central, que adquiere empaque volumétrico al englobar las entradas principal y posterior –la primera de ellas con su espacioso vestíbulo- y la gran sala de Audiciones.

José Yárnoz Larrosa.
Proyecto de edificios para museos, archivos y bibliotecas de Navarra. Vista posterior del edificio y del parque-museo. Archivo General de Navarra.

Los alzados se acomodan a la distribución del espacio al desarrollar tres niveles en altura, si bien resueltos de manera diferente en las fachadas delantera y trasera. En la delantera se suceden verticalmente una galería configurada por amplios vanos de medio punto, una hilera de ventanas adinteladas rematadas en una moldura superior, y una fila de ventanas rectas de molduraje más sencillo. En la trasera se mantiene la galería de arcos de medio punto, pero en los niveles superiores se disponen óculos y ventanas adinteladas respectivamente. Son perceptibles además en esta última fachada dos escalinatas de acceso en los puntos intermedios de los cuerpos laterales.

Mención especial merecen las portadas de acceso, localizadas en el cuerpo central, en las que los órdenes arquitectónicos asumen un claro protagonismo. La portada principal queda enmarcada por dos cuerpos angulares que la protegen y diferencian del resto. El acceso se produce a través de una amplia escalinata, interrumpida en su parte central por un pedestal sobre el que descansa una estatua. El frontis mantiene la articulación tripartita, si bien la galería inferior da paso a tres puertas adinteladas. Pero el elemento destacado y unificador es el orden gigante de pilastras y columnas compuestas pareadas, sobre el que corre un entablamento que incorpora la inscripción: “Museos y Archivos de Navarra”. Solemne se muestra asimismo la fachada posterior, con escalinata y un orden tetrástilo de columnas remarcando el acceso, si bien en esta ocasión abarca únicamente los dos primeros niveles.

La escultura también se encuentra presente en el proyecto de José Yáñez. Acabamos de hacer mención a la estatua que sobre un pedestal se erigía en el eje de la fachada principal, a la que se sumaban otras estatuas alojadas en las hornacinas practicadas en la fachada principal, tanto en el cuerpo central, como en los extremos. Asimismo, en la parte posterior del edificio se disponía un parque-museo en el que, entre setos y jardines de trazado regular, figuraban diversas piezas escultóricas al aire libre.

En una rápida valoración de conjunto, nos parece apreciar en el proyecto de Yáñez influencias tanto pamplonesas como madrileñas. Las primeras vendrían proporcionadas por la fachada de la Catedral de Pamplona (pórtico tetrástilo de columnas gigantes de fuste liso y capitel corintio, tratamiento de los huecos adintelados, apertura de hornacinas) y por el edificio del antiguo Archivo Provincial de Navarra, en particular por el proyecto original diseñado en 1887 por Florencio Ansoleaga (gran sentido de la simetría, importancia del eje central y de los cuerpos extremos, zócalo corrido de piedra con pequeños vanos, sin olvidar la continuidad en el uso y función del edificio). A los anteriores se unirían los ecos de la arquitectura madrileña, principalmente del Museo del Prado (combinación de piedra y ladrillo como materiales constructivos, desarrollo longitudinal y organización de cuerpos, presencia escultórica).

En definitiva, un nuevo proyecto que añadimos a esa “Pamplona soñada”, a esa “arquitectura en papel” que, de haberse ejecutado, ofrecería una visión muy distinta de la capital, y que puntualmente asoma a las “piezas del mes” de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro.



MAYO 2011

«Romper la vida. Muerte y desamparo»
Monumento a las Víctimas del Terrorismo. Juan José Aquerreta.
D. Jorge Latorre Izquierdo.

Juan José Aquerreta.
Monumento a las
Víctimas del
Terrorismo. 2007.
Plaza del Baluarte,
Pamplona.
Fotografía Jorge
Latorre.

Los monumentos conmemorativos suelen ser o grandilocuentes o anodinos. Estos dos extremos acompañan en nuestro tiempo a un arte, el público y urbano, que tiene mucho que ver con la publicidad, por un lado, o con la decoración y el contrapunto urbanístico, por el otro. En este caso, no se dan ninguno de los dos extremos. Aunque se proteja sobre una peana, la escultura no es grandilocuente; en su colocación junto a la acera, casi fuera de la plaza, pasa desapercibida al paseante ligero. Pero tampoco es anodina: incluso los observadores que no saben distinguir el tema representado intuyen que lo que expresa es muy dramático, terrible. Como ocurre también con *El Guernica* de Picasso, es un arte abierto a muchas interpretaciones, pero que no deja a nadie indiferente; y, de este modo, cortés pero valiente, envían su mensaje a quien no le gustaría oírlo. De hecho, el monumento de Aquerreta ha recibido duras críticas de los que no condenan la violencia de ETA, y el propio artista tuvo que soportar algún que otro insulto después de su inauguración. Esto ocurrió el 22 de abril de 2007, pero la idea venía fraguándose años atrás, cuando Juan José Aquerreta vio en un periódico la foto de una víctima de ETA asesinada junto a su hijo. Decidió entonces presentarse al concurso de ideas que había convocado la Fundación Tomás Caballero (llamada así en honor de un concejal de Pamplona asesinado por ETA en mayo de 1998). Un jurado muy bien seleccionado (el director del museo del Prado y del museo Oteiza, entre otros) otorgó sus votos, sin saberlo, al artista navarro de más prestigio, Premio Nacional de las Artes Plásticas en 2001 y premio Príncipe de Viana 2003; y permitió que el arte se aunara con lo conmemorativo, en detrimento tanto de lo propagandístico como de lo decorativo.

El premio consistió en 6.000 euros, si bien llevarlo a la práctica costó 180.000 euros, que fueron sufragados a partes iguales, 60.000 euros por institución, por el Gobierno - UPN y CDN presentaron en el Parlamento una enmienda a los Presupuestos Generales, que contó con el apoyo de todos los grupos-, el Ayuntamiento y la Fundación Tomás Caballero. Son datos importantes, pues forman parte de la intrahistoria de los monumentos conmemorativos, y hacen que éstos duren más o menos en el tiempo, junto con la memoria que se busca perpetuar. En este caso, no cabe duda de que lo que está en juego es el recuerdo de las víctimas de ETA, lo que da a la obra una palpitante actualidad, tras el último anuncio de cese de violencia armada, pero no de hostilidades (pues nadie todavía ha pedido perdón). El estilo directo, agresivo e instantáneo (escoge el mismo momento del disparo, aunque el asesino quede excluido en el conjunto), contrastaba enormemente con la estética habitual de la escultura de Aquerreta, que tiende a ser estática, intemporal. En este caso, la masa deforme del personaje muerto (puede ser tanto un hombre como una mujer) se desparrama fuera de su peana sobre los ojos del viandante. El niño, testigo del asesinato de su padre, inicia el gesto de un abrazo, en representación del “desamparo de los que se quedan y la imposible inteligencia de este acto”, según explicó en el día de la inauguración el propio artista. Tomás Caballero Martínez, presidente de la Fundación que lleva el nombre de su padre, añadió lo siguiente: “somos el niño de la escultura en la medida en que recogemos el legado de dignidad y democracia de la figura que cae”. Pero también son víctimas de la violencia los propios asesinos, como narra Juan José Aquerreta en el Documental *Últimamente* (Conversaciones con Artistas Navarros, 2009) al comparar el monumento con el Díptico del Martirio de San Esteban que está pintando para la iglesia de Gorraiz: “hice el monumento porque me siento muy identificado con las víctimas, pues de alguna manera uno es víctima de su propia historia (...) El tema del díptico es la sociedad contra la persona libre, exactamente el mismo que el del monumento a las víctimas del terrorismo. El hombre que dice “he visto el cielo abierto” está diciendo que su libertad está en relación con Dios; es decir, que su totalidad está en función de la libertad individual, y es toda la sociedad de los sabios la que lo va a asesinar. Por eso comparte la realidad del hombre que lucha por la libertad, desde el plano de la religión en este caso, y en el otro, en el plano de la política. Estoy procurando que los sacerdotes tengan un rostro humano, que sean personas serenas, incluso hermosas, porque cualquiera actuamos a veces así, poniendo por delante la ideología al amor por la gente, y al respeto de la libertad de las personas.”

Bibliografía:

AA.VV. “Conversaciones con artistas Navarros: Juan José Aquerreta”, *Últimamente*. Gobierno de Navarra, 2007.

JUAN JOSÉ AQUERRETA, *Últimamente*, DVD publicado por el Gobierno de Navarra, 2009.

J. L. “Entrevista a Juan José Aquerreta”, *Arte y Parte*, n. 80, abril-mayo 2009, pp. 44-51.

JUNIO 2011

El monumento de perspectiva de la parroquia de Peralta

D. Ricardo Fernández Gracia

A la gentileza y generosidad del párroco de Peralta, don Francisco Javier Leoz, debemos el conocimiento de la existencia de la fotografía que acompaña a este texto. La imagen resulta excepcional no por la pieza en sí, sino por su género en Navarra, en donde este tipo de escenografías se dejaron de montar en las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo pasado y sus instantáneas son prácticamente una *rara avis*.

Como es sabido, los monumentos de Semana Santa se colocaban para la liturgia del día de Jueves Santo. A lo largo del siglo XVIII se realizaron en su mayor parte con arcos decrecientes en profundidad y el último de perspectiva, recogiendo las ricas experiencias de los maestros italianos y sus obras, fundamentalmente de Bernini, Borromini y el Padre Pozzo, así como diversos diseños de algunos tratados de perspectiva.

El profesor Echeverría Goñi estudió esta tipología en Navarra e incluso publicó algunas trazas (“Los monumentos o “perspectivas” en la escenografía del siglo XVIII de las grandes villas de la Ribera estellesa”. *Príncipe de Viana* (1990). Los diseños de muchos de ellos se encuentran con las escrituras de sus contratos y otros fueron a parar, con motivo de pleitos, al Archivo Diocesano de Pamplona. En éste último se conserva el proyecto del monumento de perspectiva de Garinoain, obra por los maestros José de Ruete, pintor y Antonio de Bellostas, arquitecto.

El que nos ocupa de Peralta fue contratado en 1781 con el pintor de Tafalla José del Rey, prolífico maestro que hizo otras obras de este tipo y sobre todo doró y policromó numerosas obras, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII. Tras la realización del proyecto, en 1782, fue reconocido y tasado por el maestro italiano Santiago Marsili, establecido por aquellos años en la localidad de Peralta, dándolo por bien hecho y advirtiendo que los diseños para su ejecución habían sido realizados por el pintor riojano José Bexes (1729-1785), seguramente que aprovechando su estancia en la villa navarra al objeto de policromar las alas laterales del retablo mayor que había contratado en 1780.

Si tenemos en cuenta que el propio Bexes se hizo cargo del monumento de la parroquia de San Saturnino de Pamplona entre 1778 y 1779, destruido en 1928, podremos imaginar con el de Peralta cómo era el de la parroquia pamplonesa, en el escalafón del obispado la primera de la diócesis. Una vez más los de Peralta,

Fotografía del
Monumento de la
parroquia de Peralta.
1942.



como las personas que ostentaban otros patronatos en singulares villas como Los Arcos, no escatimaron esfuerzos para contra con lo mejor de lo mejor. En el caso que nos ocupa, la persona que estuvo muy al tanto de cuanto se hacía en la parroquia de Peralta –caja del órgano, púlpitos, retablos, sobresalientes obras de bordado... etc.- fue don Tomás de Mari-chalar. Su nombre aparece en cuantas iniciativas se daban en la localidad, particularmente en lo referido al ornato del templo y el culto divino. Él mismo dejó escrito en su testamento que había cuidado, como sus antepasados, las cuentas de la primicia de la parroquia, con un interés y celo por todo lo relacionado con el culto divino.

El mismo personaje desde su responsabilidad pública como gobernador de justicia de Peralta, destacó como persona del Siglo de las Luces y hombre muy en sintonía con la política ilustrada de reformas por doquier. Quien lea sus bandos para alas fiestas de la localidad, la Semana Santa, y otros con motivo de diversos acontecimientos, no podrá sino evocar los grandes principios de reforma que imperaron en la España de Carlos III.

La fotografía del monumento de Peralta indica en su dorso que se dejó de montar a mediados del siglo pasado. Una inscripción reza así: *“Este monumento se colocaba en la capilla de San José de la parroquia de San Juan Evangelista de Peralta y se empleó por última vez el Jueves Santo de 1942”*. La fecha coincidirá con la de la fotografía por motivos que parecen obvios.

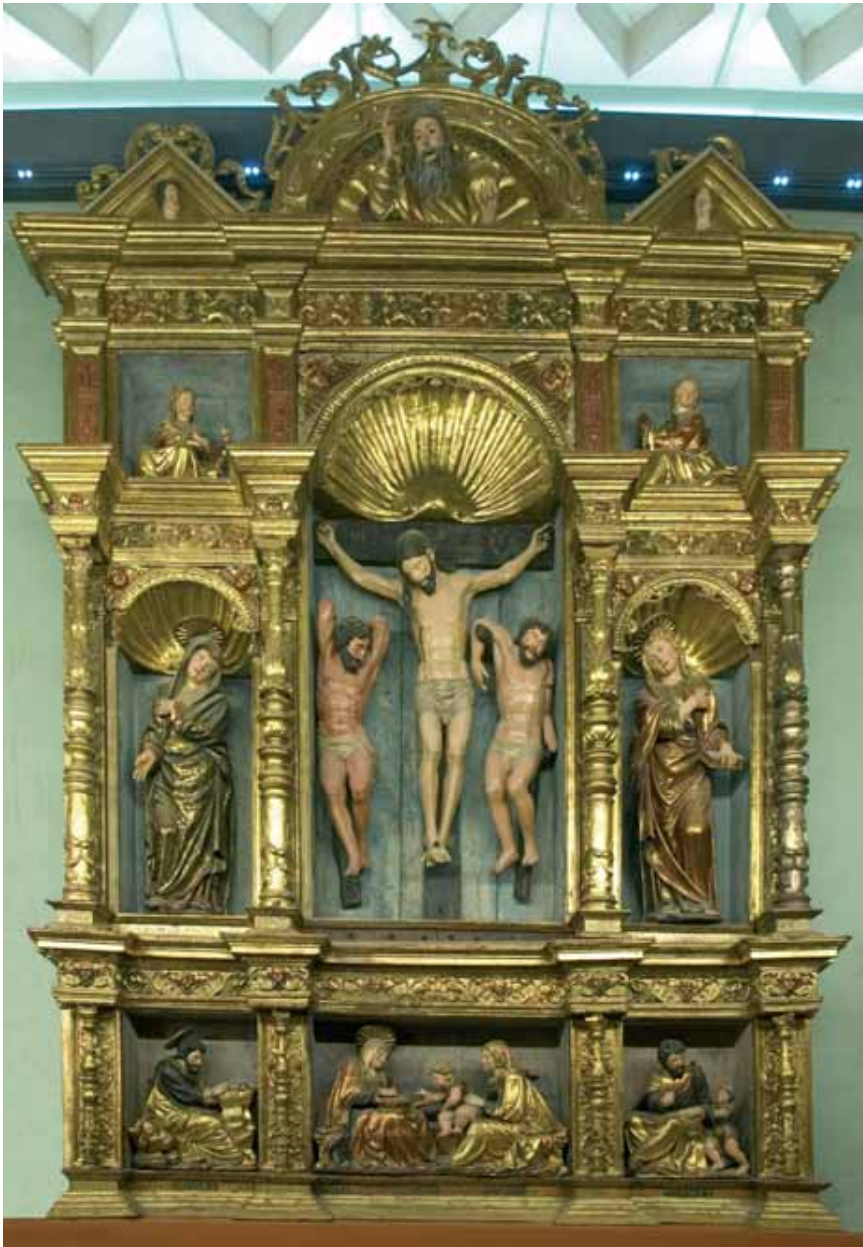
Como otros monumentos de perspectiva, nos encontramos con unos lienzos sujetos por sus bastidores en los que se han pintado propiamente arquitecturas y algunas figuras entre las que destaca la Verónica con la Santa Faz y posiblemente ángeles con las arma Christi. La perspectiva ilusoria se logra mediante la multiplicación de pilares y arcos decrecientes que conducen la mirada hacia el tabernáculo, en el caso de Peralta una riquísima arca de plata de origen peruano datable en la década de los veinte del siglo XVIII y posiblemente dádiva de un indiano de la familia Irigaray.

En realidad, se trataba de una falsa perspectiva que examinada de cerca, como muchas otras resultaría mucho más corta que lo que aparentaba, porque las medidas del orden de las columnas se iba acertando a medida que se alejaba del espectador. El mundo de la ilusión pertenece a la esencia de la pintura desde sus remotos tiempos, de suerte que es un ingrediente de su historia. El concepto habitual de pintura, en el pasado, es el de figuración en una superficie de dos dimensiones del efecto espacial en su totalidad, acudiendo a las normas de la óptica y de la perspectiva.

Ilusionismo y trampantojo pertenecen ya a los tiempos clásicos, mientras los pintores griegos se inclinaron por el trampantojo, los romanos lo hicieron por las vías del ilusionismo espacial. La perspectiva es un sistema de representación de un objeto o espacio tridimensional en una superficie plana, tal y como aparece a los ojos de un observador desde un cierto punto de vista. El ilusionismo arquitectónico es algo que se añade a una realidad, que se hace más grandiosa, imaginativa y monumental. Puede decirse que agranda la arquitectura a la que se aplica.

JULIO 2011

El retablo del Crucificado
del Museo del Palacio Decanal de Tudela
D. Jesús Criado Mainar



Retablo del Crucificado
procedente de la iglesia
de San Nicolás Tudela
(1525 - 1530). Museo
Decanal de Tudela.



Detalle de la Dolorosa.

Una de las claves en la introducción del Renacimiento en Tudela y la comarca de la Ribera fue la temprana llegada a este territorio de escultores y entalladores franceses entre los que el normando Esteban de O Bray (doc. 1519-1551, †1551) ocupa un papel fundamental. Tal y como documentó José R. Castro, este artífice oriundo de Saint-Omer, en Artois, participó en los trabajos de la nueva sillería coral (hacia 1517-1522) de la colegiata de Santa María y tradicionalmente se le viene atribuyendo la magnífica reja «al romano» de madera y hierro (hacia 1525) que clausura el recinto. También intervino en el proyecto del gran retablo titular de la parroquia de San Juan Bautista de Cintruéñigo (1525, 1529-1530 y después) donde quizás colaboró con su compatriota Gabriel Joly (doc. 1514-1536, †1536) pues, como revela un acuerdo de 1525 que publicó Manuel Abizanda, todo apunta a que el pintor Pedro de Aponte (doc. 1502-1530, †1530), a cuyo cargo estaba el retablo carbonero, había ajustado con antelación el concurso de este gran imaginero picardo afinado en Zaragoza para que ejecutara los elementos escultóricos del mismo.

Esteban de O Bray y Gabriel Joly coincidieron por los mismos años en Calatayud, ciudad a la que el primero se había desplazado en 1525 a instancias Pedro Villalón, deán de las iglesias de Tudela y Calatayud, para hacer la portada de alabastro de la colegiata de Santa María la Mayor (1525-1528) en compañía del seguntino Juan de Talavera. La asociación de O Bray y Joly en la comarca bilbilitana se concretaría en los preciosos retablos mayores de las parroquias de la Virgen del Castillo de Aniñón (hacia 1525-1530) y Santa María de Olvés (hacia 1530-1532), si bien éste último se conserva de modo incompleto a causa del robo que sufrió en 1989.

A no dudar este vínculo profesional favorecería la participación de Gabriel Joly en otros proyectos tudelanos pues, tal y como dio a conocer el propio José R. Castro, en 1537, en la recta final de su carrera, el picardo contrató un busto de San Esteban para la parroquia de San Jorge. Sin embargo, la pieza que mejor ilustra la cooperación de estos dos profesionales galos es el retablo de la Crucifixión de la iglesia de San Nicolás –como la obra anterior, expuesto en el Museo del Palacio Decanal–, un conjunto que fechamos hacia 1525-1530 pero sobre cuya realización carecemos de datos.

Tomás Biurrun identificó de modo arbitrario este conjunto con otro perdido que estuvo dedicado a San Bartolomé y que, según las noticias documentales localizadas por José R. Castro, encargó el capellán Martín de Sesma en 1564-1565 al escultor Domingo Segura y el

pintor Martín de Tapia. La visita pastoral cursada al templo en junio de 1594 por el obispo Pedro Cerbuna (1585-1597) corrobora, en efecto, el patronazgo de los Sesma sobre el retablo de San Bartolomé y demuestra que éste no tiene nada que ver con el que ahora nos ocupa, propiedad en ese momento de la familia Serralta, que para 1573 había erigido una nueva capilla en la iglesia en la que se reacomodó nuestra obra sin que podamos precisar la identidad de sus verdaderos comitentes.

El retablo del Crucificado es un bello conjunto de imaginería que alberga en el banco un grupo de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* flanqueado en las casas laterales por imágenes sedentes de los evangelistas *San Lucas y San Mateo*. La zona noble, integrada por tres hornacinas aveneradas entre las que la central es de superior anchura y altura, está presidida por *Cristo crucificado en compañía de Gestas y Dimas* entre magníficas esculturas de la *Dolorosa y San Juan evangelista*. Sobre las calles laterales se disponen otras tantas casas cuadradas con santas mártires entre las que tan sólo es viable la identificación de *Santa Catalina de Alejandría*, pues su compañera ha perdido el correspondiente atributo iconográfico. La calle central culmina en una gran venera plana con un relieve de *Dios Padre* entre frontones triangulares con bustos.

Desde un punto de vista arquitectónico, nuestro retablo guarda una estrecha relación con el de Santiago apóstol (hacia 1532) de la colegiata de Bolea, un bello conjunto mixto de madera y alabastro que Carmen Morte atribuyó con acierto a Joly. Su escultura decorativa presenta, además, coincidencias muy significativas con otras creaciones seguras o que pueden asignarse con razonable verosimilitud a Obray; así, el motivo de grifos afrontados tallado en el entablamento del piso noble es idéntico al existente en la portada de alabastro de Santa María de Calatayud y muy parecido al que luce el precioso retablo de la Visitación (hacia 1523-1525) de la catedral de Tarazona, obra ésta vinculada al patronato de la familia Villalón.

También pueden establecerse correspondencias entre algunas de las esculturas del retablo tudelano y la producción de Joly. Así, en el equilibrado grupo de la *Triple generación* de la predela Jesús y María recuerdan de cerca la composición titular del retablo mayor (1520-1524) de la parroquia de Tauste. Por su parte, el *Crucificado, la Dolorosa y San Juan* –piezas todas de primer nivel– siguen prototipos habituales en el repertorio del artífice picardo. Nuestro *Crucificado* está muy cerca de una preciosa talla de colección particular madrileña procedente de Alagón –donde Joly hizo en 1528 un retablo que no se conserva– que dio a conocer hace apenas unos meses Fernando Tabar, si bien la escul-



Detalle de San Juan Evangelista.

tura tudelana exhibe unas formas más calmadas que acreditan una cronología algo anterior para nuestro mueble. Por último, la *Dolorosa* y, en mayor medida, el *San Juan Bautista* de Tudela constituyen el punto de partida para el ático del retablo mayor (1532-1536) de la catedral de Teruel sin más variación que la dramática expresividad que define la etapa final de la producción de este maestro.

El retablo del Crucificado del Museo del Palacio Decanal de Tudela es una obra maestra del Primer Renacimiento que ilustra las fluidas relaciones artísticas existentes por entonces entre la Ribera navarra –en donde tenía su residencia Esteban de Obay– y la ciudad de Zaragoza –sede del taller de Gabriel Joly–. Además, acredita la importancia que en la fase inicial de aclimatación del nuevo estilo de inspiración anticuaria en nuestro territorio jugaron los artistas provenientes del norte de Francia, responsables de la introducción de un «Renacimiento septentrional» en el que el peso de la herencia borgoñona aporta una cualidad plástica específica que lo diferencia de los modelos importados de Italia.

Bibliografía:

- ABIZANDA BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón, procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, vol. II, 1917.
- BIURRUN SÓTIL, T., *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra, durante la época del Renacimiento*, Pamplona, Gráficas Bescansa, 1935.
- CASTRO, J. R., *Cuadernos de Arte Navarro. A) Pintura*, Pamplona, Institución «Príncipe de Viana», 1944.
- CASTRO, J. R., *Cuadernos de Arte Navarro. B) Escultura*, Pamplona, Institución «Príncipe de Viana», 1949.
- CRIADO MAINAR, J., «El retablo de Santo Tomás de Canterbury (1526-1528) de Santa María Magdalena de Zaragoza y el escultor Gabriel Joly», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XCVI, Zaragoza, 2005, pp. 295-318.
- CRIADO MAINAR, J., «Relaciones entre la Ribera de Navarra y Aragón durante la época del Renacimiento», *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro, en Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, Pamplona, 2008, pp. 213-254.
- ECHEVERRÍA GOÑI, P. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Precisiones sobre el Primer Renacimiento escultórico en Navarra: Esteban de Obay y Jorge de Flandes», *Príncipe de Viana*, XLIV, 168-170, Pamplona, 1983, pp. 29-60.
- GARCÍA GAINZA, M.^a C., *Catálogo Monumental de Navarra, t. I*, Merindad de Tudela, Pamplona, Institución «Príncipe de Viana», 1980.
- FERNANDO TABAR, «Un Crucificado atribuible a Gabriel Joly», *Ars Bilduma*, 1, Vitoria, 2011, pp. 121-128.

AGOSTO 2011

**“Acto oficial de la colocación de la primera piedra
del Palacio de la Audiencia de Pamplona
el 13 de julio de 1890”, por Agustín Zaragüeta Colmenares
(Museo de Navarra).**

D^a. Esther Elizalde Marquina

Agustín Zaragüeta Colmenares (San Sebastián, 29/8/1859 - Pamplona, 6/7/1929) dedicó su vida a la fotografía, una dilatada carrera que desarrolló desde 1879 hasta principios de la década de 1920. Fue en París donde aprendió su oficio junto a Leopoldo Ducloux, un fotógrafo de origen francés con el que se asoció para, posteriormente, establecerse en Pamplona y abrir su estudio “Zaragüeta Fotógrafos” en un ático de la Plaza del Castillo en 1885. Su llegada a la capital navarra pudo deberse tanto a los lazos familiares que le unían con la ciudad pues, parece ser que José Javier de Colmenares y Vidarte, alcalde de Pamplona en tres ocasiones (1872-1873, 1874-1877 y 1881-1883), era pariente cercano, como a las relaciones empresariales de su padre con una empresa harinera pamplonesa. Al retirarse, fue su hijo Gerardo Zaragüeta Zabalo, quien tras años de trabajo a su lado, se hizo cargo del negocio, manteniéndolo hasta 1960.

Agustín Zaragüeta, especializado en retrato de estudio de personajes de la alta sociedad realizados a la luz natural, sin focos, alcanzó cierta popularidad por sus trabajos de fotografía de la clase militar. Su obra fue adquirida junto a la de su hijo por el Museo de Navarra en 1935. En total, la Colección presenta 4.838 unidades, la mayoría pertenecientes a Gerardo Zaragüeta Zabalo, ya que, las atribuibles a su padre Agustín Zaragüeta Colmenares no superan las 40. Estas últimas recogen su faceta como fotógrafo y reportero gráfico.

Es este aspecto el que se manifiesta en la fotografía presentada. Captada al aire libre, nos muestra la colocación de la primera piedra del Palacio de la Audiencia de Pamplona el 13 de julio de 1890, Palacio de Justicia hasta 1996 y, desde 2002, sede del Parlamento de Navarra. Acto que, como se puede comprobar en la imagen, congregó a un gran número de curiosos pamploneses en un caluroso día de Sanfermines. Para ese momento, se habían construido varios emplazamientos para dar cabida a los asistentes alrededor de la grúa de la que pendía el gran sillar, protagonista del acontecimiento, ubicada en el mismo lugar donde se edificaría posteriormente el Palacio de la Audiencia. De esta forma, podemos apreciar una especie de plataforma o tablado para los vecinos, un quiosco para albergar a la orquesta y, por último, un vistoso pabellón de unos 25 metros de frente por 8 de fondo, obra del industrial Santiago Martinicorena. La tribuna estaba engalanada con los colores nacionales, las banderas y escudos de armas de Navarra y Merindades, destacando la parte superior del frente del pabellón, donde se había utilizado una creste-

ría semejante a la que iba a coronar la fachada del Palacio de Justicia, sobresaliendo la representación de la Prudencia y la Justicia. Según la prensa de la época, la balaustrada mostraba los planos del proyecto formado por el arquitecto municipal.

Asimismo, en frente de la tribuna, lugar asignado a los personajes más distinguidos de la sociedad pamplonesa, se encontraba la grúa de la que pendía la gran piedra de sillería, con la que iba a ser bendecida la obra. Igualmente, en la misma anilla de la que colgaba la piedra, se habían atado doce cintas de raso, que debían de ser sujetadas por las primeras autoridades cuando llegase el momento de colocar la piedra en el ángulo donde supuestamente se unirían las calles de Navas de Tolosa y Yanguas y Miranda.

Tal y como relatan los periódicos locales, tras la llegada de la Comitiva encabezada por el Alcalde Fausto Elío y Mencos y, precedida por los gigantes y cabezudos como en todo acto pamplonés que se precie, se bendijo la piedra y se firmó el acta notarial, la cual se introdujo en una caja de plomo junto a un ejemplar de los periódicos del día, así como monedas de oro, plata y cobre de la última acuñación. Seguidamente, tuvo lugar la colocación de la piedra y un banquete en su honor.

Acto oficial de la colocación de la primera piedra del Palacio de la Audiencia de Pamplona el 13 de julio de 1890, (Museo de Navarra). Gelatina y bromuro de plata/placa de cristal, 29,7 x 24 cm. Inventario 3.151 (C. 1, 15).



Pues bien, la colocación de la primera piedra del nuevo Palacio de la Audiencia en el Primer Ensanche de Pamplona, es decir, la construcción de un nuevo edificio que acogiese tal función en la capital navarra se debe al estado semi-ruinoso del anterior, localizado en la actual Plaza de San Francisco, y a la campaña promovida por el Presidente del Tribunal Supremo en 1882, el navarro Eduardo Alonso Colmenares, para levantar modernos Palacios de Justicia.

Por la ley del 22 de agosto de 1888, el Ramo de Guerra había concedido los glacis interiores de la Ciudadela, previa mutilación de la fortaleza en dos de sus baluartes, el de la Victoria y San Antón, para la ejecución del Primer Ensanche de Pamplona. De esta forma, al fondo de la imagen se observa el cuerpo de guardia de la Ciudadela, una vez eliminados los baluartes mencionados (1889), con rastros de las obras iniciadas, así como el trazado de la futura Avenida del Ejército.

Este ensanche intramural consistía en la coexistencia de dos zonas, una civil y otra militar, separadas longitudinalmente por un vial que dejaba los edificios militares conectados a la parte de fortificación y, los civiles, con la población situada en la zona de los glacis.

La imagen en cuestión recoge el solemne acto por el cual se daba por inaugurado el comienzo de las obras del único edificio de carácter oficial levantado en el Primer Ensanche en su parte civil, ya que la mayoría de las manzanas de esta zona se dedicaron a viviendas particulares. Así pues, el Palacio de la Audiencia fue ubicado en la irregular manzana E, la de mayor categoría urbanística al situarse en un extremo del Paseo de Sarasate o Paseo de Valencia, enfrentándose directamente al Palacio Provincial y, dando inicio a las vías más importantes del ensanche: la Calle Navas de Tolosa y la de Yanguas y Miranda. Además, su fachada trasera daba al vial que separaba la parte civil de la militar, es decir, la actual calle Padre Moret. En un principio, el arquitecto Ángel Goicoechea realizó diversos bocetos para dicho Palacio en 1888, a partir de las trazas de Blas Iranzo, el anterior arquitecto municipal pero, finalmente, el Ayuntamiento de Pamplona decidió encomendar el proyecto a su arquitecto municipal Julián Arteaga, quien lo presentó en 1890. Iniciado en 1891, su construcción no estuvo libre de problemas al ser paralizada ese mismo año debido a los impedimentos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la cual, exigía varias correcciones en el proyecto. Finalmente, las obras se retomaron en 1894 y se dieron por terminadas en 1897.

De esta forma, el Palacio de la Audiencia o de Justicia se organiza sobre una parcela trapezoidal y presenta tres plantas, una baja y dos pisos, más el sótano. Cuenta con dos patios centrales, uno grande y otro de forma triangular de tamaño menor, que constituyen los núcleos internos, en torno a los cuales se disponen las estancias.

Al exterior, presenta cuatro fachadas de distintas dimensiones caracterizadas por la armoniosa distribución de los ventanales, por la combinación del tono rojo del ladrillo y el ocre de la piedra de Tafalla y por la diversidad de los marcos de los vanos,

que atienden a su lugar en la fábrica y a su orientación. En conjunto, logra la unidad en la variedad.

La fachada principal se abre al Paseo de Valencia, frente al Monumento de los Fueros y al Palacio del Gobierno de Navarra. Ésta presenta un cuerpo central realizado por su adelantamiento y el empleo de la piedra como único material. En su planta baja muestra un sillar almohadillado y en el centro la puerta de acceso se abre en forma de arco de triunfo. El primer piso de piedra más lisa, está formado por un trío de ventanas adinteladas con antepecho de balaustres de piedra, separadas por pilastras clásicas; sobre ellas, un fragmento de entablamento y escudos de España, Navarra y Pamplona. Una línea de imposta lo separa del último piso que sigue el ritmo del anterior. Como colofón de la fachada principal, se exhibe un alero muy decorado y, sobre él, las estatuas de la Ley y de la Justicia, tal y como lució el palco del acto de inauguración de las obras en 1890. El resto de la fachada principal, retranqueada respecto a la central, ostenta un zócalo de piedra, mientras que los paramentos son de ladrillo rojo, y la separación entre las distintas plantas se realiza mediante una pétreo imposta moldurada. En definitiva, un lenguaje estético puramente clasicista que contrasta con el utilizado en los frontis secundarios, más próximo al Eclecticismo.

En el conjunto exterior del edificio se aprecian los vanos como elementos fundamentales, distribuidos rítmica y simétricamente en todas las plantas. La horizontalidad y la monotonía de las fachadas se rompen al utilizar pilastras verticales que fragmentan las fachadas y una diversidad de materiales que proporciona al edificio una viva policromía.

Ya en el siglo XXI, se llevó a cabo una reforma interior para acoger la actual sede del Parlamento de Navarra ejecutada por los arquitectos: Juan Miguel Otxotorena Elicegui, Mariano González Resencio, Javier Pérez Herreras y José Vicente Valdenebro en 2002.

Fuentes y Bibliografía:

ARCHIVO MUNICIPAL DE PAMPLONA, *El Tradicionalista*, 15 de julio de 1890, pp. 2-3.

ARRIETA ELÍAS, I., *Guía de arquitectura de Pamplona y su comarca*, Pamplona, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, 2006, pp. 84-85.

LARUMBE MARTÍN, M., *El Academicismo y la Arquitectura del siglo XIX en Navarra, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 594-598.*

ORBE SIVATTE, A. *Arquitectura y Urbanismo en Pamplona a finales del Siglo XIX y comienzos del XX*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985, pp. 119-136.

ZUBIAUR CARREÑO, F.J., *Catálogo de la exposición Zaragoza fotografos*, Museo de Navarra, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2010.

SEPTIEMBRE 2011

**“La Virgen confortando a San Bernardo”
ante la visión de la monja cisterciense Bernarda Bea**
D^a. María Josefa Tarifa Castilla



“La Virgen confortando a San Bernardo”. Monasterio de Tulebras.

El monasterio navarro de Nuestra Señora de la Caridad de Tulebras, primera fundación del Císter femenino hispano, cuenta entre su variado patrimonio artístico con una serie de obras pictóricas, algunas dedicadas a santos de la Orden, como este cuadro de San Bernardo de Claraval plasmado en uno de los pasajes más trascendentales de su vida, el episodio milagroso en el que la Virgen María le reconforta con su leche.

Un lienzo barroco de estilo popular e ingenuo, pero que presenta la peculiaridad de mostrar en el extremo inferior derecho a una monja cisterciense en menor tamaño y de rodillas, que aparece identificada con la inscripción “D^a BERNARDA BEA” y que se refiere a la abadesa del mismo nombre, natural de Magallón, que rigió los destinos de este cenobio navarro entre los años 1833-1837 y 1845-1849, por tanto un lienzo que fue retocado a posteriori. Una época difícil para la comunidad religiosa, ya que con la desamortización de Mendizábal perdieron todas sus propiedades en 1837, funestas consecuencias que también se dejaron sentir especialmente en la biblioteca, el archivo y exorno de algunas dependencias, aunque la Madre Bernarda se las arregló para salvar el monasterio de la exclaustación, de tal modo que la comunidad permaneció en Tulebras, siendo el único reducto de vida cisterciense que quedó en Navarra, acogiendo incluso a algunas religiosas del extinto cenobio de Trasobares (Zaragoza).

Bernarda Bea tenía fama de santidad en el monasterio, como recoge la crónica del monasterio *El Espejo del santo y real monasterio de Tulebras*, en las anotaciones del capellán Luis Gómara: “*Era alma de mucha oración, sencilla y recogida, y como Dios a los sencillos y humildes se comunica, dicen tenía visiones y revelaciones, y veían ser verdaderas porque les decía sobre sus familias noticias que no se podía saber sino por revelación; y raptos también tuvo, pues varias veces la vieron levantada del suelo*”.

Unos años antes de su elección como abadesa, en 1830 San Bernardo fue proclamado Doctor de la Iglesia, el “Doctor Meliflúo”, por lo que quizás con motivo de este acontecimiento tan señalado para la religiosa cisterciense, además de por el fervor que profesaba hacia este santo de la Orden, Bernarda llamó a un pintor y mandó que la retrataran en este cuadro barroco de la *Lactatio* en primer término, haciéndose partícipe del milagro, sin rasgos definidos pero perfectamente identificada por la inscripción que la acompaña, junto a su emblema heráldico que cuelga del frente de la mesa de altar, en cuyo interior se colocaron las iniciales B/A.

La temática del cuadro refiere el Milagro de la Leche, según el cual, estando San Bernardo en oración ante una imagen de la Virgen amamantado al Niño en la iglesia de Saint Vorles, en Chatillon-sur-Seine, pidió ayuda y auxilio a la Señora con las palabras *monstra te ese Matrem*, y en ese momento la escultura mariana se animó y la Virgen, apretándose un pecho, hizo saltar algunas gotas de leche sobre los labios del monje que estaban resacos a fuerza de haber cantado sus alabanzas. Una iconografía que tiene su origen en la Virgen de la leche, perteneciente al ciclo de la infancia de Cristo, -que se origina en los primeros momentos del arte cristiano, hacia el siglo IV, con un amplio desarrollo

en la Edad Media y Renacimiento- es decir, la Virgen como alma nutricia de Dios que proporciona el alimento físico para la crianza del Niño Jesús, que se transformará con el paso del tiempo en composiciones más elaboradas, entendiendo la leche como sinónimo de las gracias de la Madre de Dios hacia los creyentes.

La representación pictórica de la *Lactación de San Bernardo*, fue una iconografía que tuvo amplia difusión en el barroco, pues transmitía muy bien los sentimientos religiosos del momento, resaltando el amor de San Bernardo por la Madre de Dios, en un momento en el que los protestantes atacaban el culto a los santos y a la Virgen. Esta narración, en la que el milagro y el acontecimiento sobrenatural conviven con lo natural, y donde la línea entre lo divino y humano es muy tenue, conectaba perfectamente con la religiosidad barroca, tal y como refleja el cuadro de Tulebras, realizado de acuerdo a la iconografía tradicional y en el que la Virgen ya no muestra el seno descubierto, sino decorosamente oculto bajo la túnica rosácea, de acuerdo con los dictámenes tridentinos, tal y como expresaron el cardenal Federico Borromeo (1563-1631), arzobispo de Milán y el mercedario fray Juan Interián de Ayala, una escena con la que se exalta el sentimiento materno de la Virgen María.

El lienzo sigue el esquema compositivo habitual en esta iconografía bernarda, con María y el Niño situados en el lateral superior derecho del cuadro flotando en un cielo de nubes y acompañados de cabezas de querubines aladas, dirigiendo su mirada al santo cisterciense que ora ante ella arrodillado en el suelo mientras recibe el preciado regalo nutricional, un chorrito de leche que sale del oculto pecho de la Virgen, confiriendo a la composición un ritmo descendente.

La fuente grabada que inspiró esta obra fue seguramente una de las estampas de la vida y milagros de San Bernardo *Vita et miracula divi Bernardi Clarevalensis abbatis. Opera e industria*, como la nº 19 publicada en Roma de 1587 bajo el patrocinio de Jerónimo Rusticucio, cardenal y protector de la orden cisterciense española, -aunque hoy se piensa que el promotor de esta magna empresa editorial fue fray Bernardo Gutiérrez- cuyos modelos se deben a la invención de Antonio Tempesta. No obstante, el artista también se pudo basar en otras de las ilustraciones que acompañan la vida y milagros del santo de Claveral y que ejemplifican las apariciones de la Virgen a San Bernardo, correspondientes a los nº 23, 24 y 25 de la obra de 1653 que vio la luz en Amberes bajo el título



Vita et miracula divi Bernardi Clarevalensis abbatis Opera e industria. Roma, 1587. Estampa nº 19

lo *Sancti Bernardi mellifui doctoris ecclesiae pulcherrima et exemplaris vitae medulla*.

San Bernardo es claramente identificable por sus atributos, vestido con la cogulla blanca de la Orden de largas mangas, tonsura en forma de corona, el báculo que sostiene entre sus brazos unidos en oración elevada a la Madre de Dios y dos mitras dispuestas en primer plano en el suelo como símbolo de su rechazo en varias ocasiones a la dignidad episcopal, como aparece, por ejemplo, en la tabla del mismo tema del retablo mayor del monasterio de Fitero de Rolan Moys (1590-1591). El hecho milagroso transcurre en un espacio interior, en el que el ámbito celestial, representado por una atmósfera luminosa dorada envuelta entre algodonosas nubes ocupado por la Virgen y el Niño, queda enmarcado a la izquierda por un cortinaje verdoso de fondo que limita la profundidad de la estancia y a la derecha en primer término por una mesa en la que está dispuesto un libro abierto.

En el extremo inferior derecho del cuadro la abadesa, representada en menor tamaño, presencia el milagro arrodillada y con las manos orantes ante el pecho dirigiendo su mirada hacia San Bernardo, ataviada con la blanca cogulla de amplias mangas que cuelgan hasta el suelo, que es la prenda monástica más significativa y que se utiliza exclusivamente en la Iglesia y reuniones capitulares, bajo la que se oculta el hábito blanco con escapulario negro, cubriendo su cabeza con un velo negro y colgando del cuello las cuentas del rosario, en la línea de otras pinturas de monjas cistercienses como la abadesa Francisca Manrique (1570-1582) en la capilla de Nuestra Señora de Belén en el monasterio de las Huelgas de Burgos o la excepcional pintura de Angelo Nardi de Santa Humbeлина (1620).

Bibliografía:

Vita et miracula divi Bernardi Clarevalensis abbatis Opera e industria. Congregationis regularis observantiae eiusdem hispaniorum ad alendam Pietatem Universi Ordinis Cisterciensis, Roma, Marcellii Clodii, 1587.

COLOMBÁS, G.M., *Monasterio de Tulebras*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1987.

Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. A - F*, t. 2, vol. 3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, pp. 213-219.

OCTUBRE 2011

Retrato de monja de Antonio González Ruiz
del Museo de Navarra

D^a. Mercedes Jover Hernando



Retrato de monja.
Antonio González
Ruiz. 1750.
Museo de Navarra.

En la sala 3.4 del Museo de Navarra, dedicada a la pintura barroca, cuelga un hermoso retrato de monja, firmado *fecit Antonius Gonzalez Ruiz anno 1750*. Con esta frase latina conocemos al autor del lienzo, el prestigioso pintor navarro Antonio González Ruiz (Corella, 1711-Madrid, 1788), discípulo del francés Michel-Ange Houasse, que de vuelta de sus viajes a París, Roma y Nápoles, se incorporó al taller madrileño del retratista de la corte Louis-Michel Van Loo. Su dominio del arte de los pinceles y su buena posición en los círculos artísticos madrileños propiciaron que durante casi treinta años, hasta su fallecimiento, estuviese al frente de la sección de pintura de la Academia de San Fernando de la que llegó a ser presidente tras la muerte de Ventura Rodríguez. Desde 1756 fue asimismo pintor de cámara del rey Fernando VI.

El Museo de Navarra adquirió este retrato en 1994 en el mercado madrileño, sabiéndose que había formado parte de la Colección del Duque de Valencia. La pintura estaba incluida en el Inventario General de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español convirtiéndose en BIC en 2005, por su pertenencia a la colección del Museo de Navarra. Todo en esta obra es notable: su calidad, su procedencia, su buen estado de conservación. Su relevancia ha hecho que haya sido solicitada en préstamo para formar parte de varias exposiciones temporales, que la han llevado a Estados Unidos (Exposición *La pintura de la época de la Ilustración. Goya y sus contemporáneos*, que pudo verse en Indianápolis y Nueva York, 1996-1997), Argentina (*Reino de Navarra. Tesoros artísticos del siglo X al XVIII*, Buenos Aires, 2000) y Madrid (Exposición *Campomanes y su tiempo*, 2003).

Este óleo sobre lienzo de 82 x 69,5 cm constituye un bellissimo retrato de monja, pintado del natural, que nos muestra a una joven vestida con el hábito de la orden dominica: hábito y toca blancos y velo negro. Su juventud se certifica en la lisura del rostro, de facciones redondeadas, con una mirada llena de profunda melancolía.

Este estupendo retrato, austero y directo, está ejecutado con una pincelada firme y empastada. Es magnífico en los blancos sobre los que destacan los toques de carmín de los labios y del canto de las finas páginas y el dorado de los cierres del libro de oraciones que la monja sujeta pero al que no atiende, pues su mirada se dirige hacia quien la mira. La figura de medio cuerpo es de excelente corporeidad y gran equilibrio compositivo, con una austeridad y un juego de luces contrastadas que nos lleva hasta los grandes de la pintura barroca hispana. Hay que destacar la excelente plasmación de las calidades, ya sean las carnaciones -obsérvese la refinada elegancia de las manos-, ya sea el grueso paño de los hábitos, el libro o el largo rosario-joya de cuentas de cristal-. Todo ello nos habla no sólo de un gran pintor, sino de una noble dama.

Pero ¿Quién es esta mujer? Nos preguntamos intrigados por la identidad de esta monja cuya mirada nos interroga; cuál es su nombre, su procedencia, su edad... La visita de un experto nos ha permitido contestar a estas preguntas, al facilitarnos una sustanciosa información. Se da la circunstancia de que esta rareza iconográfica, el retrato de una

joven monja, tema poco frecuente en la pintura española y europea del XVIII, no es el único retrato de nuestro personaje y gracias a eso sabemos que se trata de D^a Teresa Antonia Álvarez de Abreu y Bertodano.

La Universidad Autónoma de Puebla, exhibe la pinacoteca de Guillermo O. Jenkins que incluye una pintura de gran formato retratando a una monja de cuerpo entero (Óleo sobre lienzo, 207 x 144 cm). La religiosa lleva un papel en su mano izquierda que dice “Al V. Sr. D. Domingo Pantaleón Alvarez de Abreu, Insigne y Docto En gracia de Dios, Miembro del consejo de su Majestad, Arzobispo y Obispo de la Puebla”. La persona retratada, según noticia escrita en el reverso



del lienzo es “Mi Sa. Da. Theresa Antonia Álvarez de Abreu y Bertodano. Religiosa y Profesa en el Convento de Santo Domingo el Rl. De esta Corte de Madrid” ampliándose la información con “Etatis sue 19” escrito en la parte inferior del anverso, lo que hace suponer que la dama ingresó o profesó en el convento a dicha edad.

La imagen obtenida en Internet, aún siendo de baja resolución, nos permite identificar sin duda alguna a nuestra protagonista en la sobrina de este ilustre prelado novohispano (que ocupó entre 1743-1763 la misma sede que el navarro don Juan de Palafox entre 1640-1653) y reconocer en ella a una de las hijas del primer Marqués de la Regalía, don Antonio José Álvarez de Abreu, destacado prohombre de la corte de Felipe V, hermano del obispo de Puebla de los Ángeles, y de su esposa doña Teresa Cecilia de Bertodano Knepper. Nuestra Teresa Antonia Álvarez de Abreu y Bertodano habría ingresado en el madrileño convento de las Dominicas a la edad de 19 años (según la información del retrato mejicano) siendo retratada por Antonio González Ruiz en el lienzo que exhibe el Museo de Navarra, en 1750. Esta obra estaría destinada a sus padres y habría permanecido en Madrid hasta su adquisición por el Museo de Navarra en 1994.

Por lo que respecta al otro retrato que se encuentra en Méjico, realizado para su tío don Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, su autoría se atribuye al pintor mejicano de Chiautempan (Tlaxcala), Francisco Antonio González. A este retrato le debemos la respuesta a nuestra curiosidad y nos ha permitido poner nombre y apellidos a nuestro querido *Retrato de Monja* de Antonio González Ruiz. Pero, como suele suceder, encontrada una respuesta surgen muchas otras preguntas...

Bibliografía:

Guía del Museo de Navarra, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998 (4^o Ed.), p. 174. La pintura fue dada a conocer por Arrese, J. L., *Antonio González Ruiz*, Madrid, 1973, p. 189, lámina 20. Estudiada por Paredes Giraldo, C., *Caylus. De la Edad Media al Romanticismo (1993-1994)*, Madrid, 1994, pp. 156-159.

Reino de Navarra. Tesoros Artísticos del siglo X al XVIII, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000, p. 151.

MENA, M., Catálogo de la exposición *Campomanes y su tiempo*, Madrid, Fundación Santander-Central Hispano, 2003, pp. 276-277.

“La pinacoteca Guillermo O. Jenkins, con acervo pictórico universitario”, *Tiempo Universitario. Gaceta Histórica de la BUAP*, Año 3, nº 13, Puebla de Zaragoza, 31 de agosto 2000. Conserva asimismo un retrato del propio obispo don Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu. <http://www.segen.buap.mx/au/tiempo/paginas/2000/ano3num13.htm>

SALAZAR, J. P., “Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu 1743-1663”, pp. 253-278.

MELGAR JIMÉNEZ, J., *Historia de una ilustre familia*. Los Álvarez de Abreu Marqueses de la Regalía. Isla de La Palma (1688)-Ávila (2007), Madrid, Cercedilla Editorial, 2007.

NOVIEMBRE 2011

De iustitia et iure obtentionis ac retentionis Regni Navarre

D^a. Mercedes Galán Lorda



Portada de *De iustitia et iure obtentionis ac retentionis Regni Navarreae*, obra del jurista Juan López de Palacios Rubios. Salamanca, 1514.

Esta obra es el dictamen jurídico encargado por Fernando el Católico para justificar la conquista de Navarra en 1512.

Archivo Real y General de Navarra, Biblioteca, FBA 306.

En el año 1514 se publicó en Salamanca la obra titulada *De iustitia et iure obtentionis ac retentionis Regni Navarrae*. Su autor, Juan López de Palacios Rubios, era un reconocido jurista de la época, asesor de Fernando *el Católico*, particularmente conocido en el ámbito de la Historia del Derecho en relación con la cuestión de los *justos títulos* de adquisición de territorios.

Se trata de una problemática que ya se planteó en el mundo jurídico medieval: cómo justificar o legitimar desde el punto de vista del derecho la adquisición de un territorio. Si en la Edad Media no se discutieron los tradicionales *títulos* de herencia, matrimonio, elección por el pueblo, y concesión pontificia o imperial, en el siglo XVI se planteará la revisión de estos títulos medievales, particularmente de la concesión pontificia.

El detonante de la revisión de la doctrina tradicional de los *justos títulos* fue la situación en el continente americano. El problema del trato a los indígenas del Nuevo Mundo llevó a proponer al dominico Francisco de Vitoria, en 1539, la sustitución de esos antiguos argumentos, válidos desde el punto de vista del derecho para adquirir el dominio de un territorio, por otros nuevos.

En 1512, año de la conquista de Navarra, los juristas del momento seguían por tanto invocando la *concesión pontificia*. De hecho, Palacios Rubios fue en ese mismo año redactor del famoso *Requerimiento*, texto en el que se notificaba a los indígenas del continente americano la donación papal hecha en favor de los Reyes Católicos sobre sus tierras. Esta donación papal, realizada a través de las bulas de Alejandro VI, suponía que los reyes de Castilla eran sus legítimos señores. Con la lectura de este *Requerimiento* a los indígenas se buscaba su sumisión, amenazándoles con la guerra en caso de desacato.

La redacción de este texto y la participación activa en su elaboración de Palacios Rubios permite entender el planteamiento que sigue este jurista en la obra que consideramos: *De iustitia et iure obtentionis ac retentionis Regni Navarrae*, publicada dos años después de la conquista de Navarra.

Con esta obra, Palacios Rubios pretende justificar, desde el punto de vista del derecho, la conquista del reino de Navarra en 1512 y su posterior retención.

Al comienzo del texto figura un precioso grabado, en el que se supone representado a Fernando *el Católico* recibiendo la obra de manos de su autor.

El texto puede considerarse un dictamen jurídico de la época, en el que el rey católico trataría de apoyar sus pretendidos derechos sobre Navarra tras la conquista protagonizada por las tropas castellanas en 1512. Desde agosto de ese mismo año, Fernando *el Católico* se tituló *rey de Navarra*, al considerarse desposeídos de sus dominios a los que fueron últimos reyes privativos de Navarra, Juan de Albret y Catalina de Foix.

La obra de Palacios Rubios trata de explicar y justificar esa privación de la que fueron objeto los reyes navarros en favor del rey Fernando.

El dictamen consta de un *prólogo* y seis partes. En el *prólogo* se presenta el autor como doctor en derecho y consejero del rey, y dedica su obra al rey católico. Además, da

noticia de que fue el rey quien le encargó escribir acerca de la ocupación y retención del reino de Navarra, tarea que le pareció harto difícil, pero que asumió confiando en la justicia de la causa.

A lo largo del texto, el autor apoyará su argumentación en la defensa de la Iglesia y en la condición de cismáticos de los reyes navarros, Juan y Catalina. En cuanto que aliados del rey cismático de Francia, Luis XII, enfrentado a la *Santa Liga* en 1511, fueron privados del reino de Navarra por la autoridad papal, que lo adjudicó a Fernando el Católico.

Lo cierto es que los reyes navarros se encontraron en medio de una guerra internacional que enfrentó, de un lado al Papa, Fernando el Católico, el duque de Venecia y Enrique VIII, y de otro al rey de Francia Luis XII y el emperador Maximiliano. Se entendía que la Santa Liga, integrada por los primeros, defendía los intereses de la Iglesia.

Aunque, en un primer momento, los reyes navarros trataron de mantener su neutralidad, sus intereses en Francia les hicieron inclinarse a la alianza con el rey francés, firmando el Tratado de Blois el 18 de julio de 1512.

Dos días después, el Papa Julio II expidió una primera bula en la que amenazaba con sancionar a los aliados de los cismáticos con la excomunión y confiscación de bienes. Sin embargo, la aplicación específica de estas sanciones a los reyes de Navarra tuvo lugar meses después, ya en 1513, por vía de una segunda bula titulada *Exigit contumacium* y fechada el 18 de febrero de 1513.

En su dictamen, Palacios Rubios considera esta segunda bula como una auténtica sentencia que sirvió para privar de sus dominios a los reyes navarros y adjudicárselos a Fernando *el Católico*.

No duda de la legitimidad y ajuste a derecho de esta actuación, ya que los reyes navarros no sólo no cumplieron con su obligación de defender a la Iglesia, sino que además se aliaron con el rey cismático francés, e incluso dificultaron que el rey católico Fernando acudiese a socorrerla.

A pesar del intento de legitimar la conquista y posterior retención del reino de Navarra con su dictamen, la argumentación de Palacios Rubios se puso en tela de juicio con la tesis revisionista de Francisco de Vitoria pocos años más tarde, no considerándose válido el título de concesión pontificia. Se planteó así la necesidad de arbitrar otros títulos legitimadores.

En todo caso, la obra de Palacios Rubios tiene el gran interés de ser un dictamen jurídico de entidad, encargado por el propio Fernando *el Católico* a comienzos del siglo XVI. Permite acercarnos en nuestros días a lo que era la forma de argumentar de un asesor oficial en la época.

DICIEMBRE 2011

El retablo mayor de Lerate y la transición entre
los dos Renacimientos en el taller de Villanueva de Araquil
D. Pedro Echeverría Goñi



Retablo mayor de
Lerate

El retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Lerate es un conjunto muy poco conocido del manierismo temprano en Navarra, ejecutado a comienzos de la década de los 70 del siglo XVI y representa de forma modélica en su traza, decoración, relieves y tallas, aún expresivistas, el momento anterior al Romanismo, que se impondrá en todo el Reino en las dos últimas décadas de la centuria. Esta obra se inició en el obispado de Diego Ramírez Sedeño de Fuenleal, quien en 1562 había asistido a las sesiones del Concilio de Trento. Excepcionalmente conserva su sagrario original, una bella policromía con estofados del manierismo fantástico y los temas eucarísticos ejecutados a punta de pincel del interior del sagrario. Su importancia aumenta si consideramos que sus autores, el entallador Juan de Elordi y el pintor Martín de Miranda fueron miembros representativos del taller inédito de Villanueva de Araquil. Repintado a fines del siglo XIX, el retablo recuperó su policromía original en la restauración realizada en 2002 por Joaquín Martiarena, retirándose a la vez un expositor posterior.

Sus orígenes están en un mandato de visita de 1570, por el que el doctor Alquiza disponía su fabricación, ya que la iglesia solo tenía un “reliquiario de piedra...con su reja y llave” y contaba con los recursos suficientes para pagarlo. En él se especificaba que el retablo debía ser “de talla e ymaginería”, “combado como está la misma pared” para adaptarlo a la cabecera ochavada, se reservaba la elección de “las vocaciones del mismo”, es decir, el programa iconográfico al abad y patronos y se fijaba un precio no superior a 150 ducados. Tras la licencia, se hicieron dos contratos para su ejecución en 1570 y 1571 con Juan de Elordi, entallador de Villanueva de Araquil y en 1575, una vez concluido y asentado, fue tasado por Juan de Villarreal, veedor de obras del obispado, en 200 ducados. En algunos de sus mejores altorrelieves vemos la mano del imaginero fray Juan de Beauves, quien colaboró habitualmente en los retablos asumidos por este entallador. Acto seguido se realizó su complemento policromo por Martín de Miranda, pintor vecino de la misma localidad del Araquil y yerno de Elordi, entre 1575 y 1577, cuando el citado veedor guipuzcoano estimó las labores de dorado y estofado en 230 ducados, en un ejemplo más del sobreprecio de la policromía en relación con la obra de talla. Entre 1579 y 1590 su viuda María de Elordi y sus herederos como el imaginero Miguel Marsal cobraron las sumas pendientes, dándose el finiquito a la viuda de Miranda por el dorado en 1592.

En el corredor del Araquil, la Barranca y la Burunda, que comunicaba el reino de Navarra con Castilla y la Llanada alavesa, estuvo asentado el pujante taller de retablística de Villanueva de Araquil, cohesionado desde 1540 y durante la segunda mitad del siglo XVI por la presencia de clanes familiares con vínculos endogámicos como los Landa (Juan I, ensamblador, su hijo Pedro (+ 1575), imaginero y ensamblador, y sus nietos Juan mayor, escultor (c. 1569-1611), y Juan menor, pintor-dorador), los Marsal (maese Miguel Marsal de la Gullada, mazonero, su hijo Juan, imaginero (c. 1540-1563), su nieto Miguel Marsal (+ 1593), ensamblador y entallador, y Pedro, del mismo oficio) y los Elordi o

Villanueva (Juan, entallador (c. 1543-1573), Martín y su hijo Juan, asimismo entalladores). Juan de Landa I fue yerno de Miguel Marsal de la Gullada; Juanes de Elordi fue suegro del pintor Martín de Miranda; Miguel Marsal fue el heredero de Pedro de Landa y Juan de Elordi. Otras localidades en las que residieron maestros de la talla fueron Huarte-Araquil (Pierres Picart, Lope de Larrea y fray Juan de Beauves), Alsasua (Juan de Madariaga) u Olazagutía (Miguel de Elizalde).

De gran trascendencia, todavía no valorada, pueden resultar las relaciones del entallador francés Pierres Picart de Perona con Juan de Elordi y su yerno Martín de Miranda, expresada en la cesión de la policromía de los retablos de Huarte Araquil en 1572 “atendiendo los buenos y agradables servicios y placeres que...me abeys echo y espero que de aquí me los areys”. La época fecunda de Juan de Elordi se sitúa entre 1558 y 1575, destacando entre sus obras el retablo mayor y los colaterales de la parroquia de Vidaurreta. Sabemos que en 1575 residía en la ermita de San Salvador de Villanueva de Araquil el imaginero fray Juan de Beauves, realizando tallas y altorrelieves para maestros de este taller como Juan de Elordi, con quien colaboró en los retablos de Vidaurreta (retablo mayor y el de Santa Bárbara) y en éste de Lerate. Todas las obras documentadas de Martín de Miranda (Huarte-Araquil, Hernialde (“tableros de pincel”), Arguiñáriz y Lerate) corresponden a la década de los 70 del siglo XVI en un mercado que, al igual que los entalladores y escultores de Villanueva de Araquil, rebasa su mercado natural, el valle del Araquil, para introducirse por el sur en localidades de valles como Guesálaz, Olo, y Goñi, y por el norte en Guipúzcoa, donde colaboró con el pintor francés Juan de Breheville, vecino de Motrico.

Pese a lo señalado en el mandato de visita, el retablo de Lerate muestra en su traza un desarrollo plano, si bien el retranqueamiento de las calles extremas, más estrechas, hace que las tres centrales sobresalgan. Consta de un reducido banco, dos cuerpos, jalonados por cinco calles y ático de otras tres calles. Nos hallamos ante un retablo de casillero compartimentado en ocho paneles con altorrelieves, concentrándose las cuatro tallas en la calle central. Estructuralmente, se aprecia una peculiar superposición de órdenes, jónico en los hermes del banco y en las columnas del primer cuerpo, reservado para la Virgen y las santas, y corintio en el segundo, ocupado por San Pedro y santos. Son también característicos de fines del segundo cuarto del siglo XVI las columnas clásicas de fuste acanalado y tercio de talla y los arcos carpaneles de la calle central, el del titular, con bordes foliáceos y correiformes, y casetones con flores en su interior. Como es habitual, en el ático vemos el único frontón del conjunto y a los aletones de doble voluta, se añaden en la calle central del ático cabezas de querubín.

Conserva su sagrario o relicario original de planta semihexagonal con columnas jónicas de tercio de talla y pilastras del mismo orden en correspondencia. En su puerta se representa a Cristo resucitado, iconografía trentina que se repite en otros retablos de comienzos de la década de los 70 del siglo XVI como los de Yábar, Urroz Villa u Ochaga-



vía. Le falta el expositor original, sustituido a fines del siglo XIX, por otro moderno con puertas, que también ha sido retirado en la última restauración. Se ha colocado sobre el sagrario una pequeña talla manierista del Ecce Homo que estaba retirada en la sacristía, reintegrándola al mueble al que perteneció en origen.

Su repertorio decorativo, ya depurado y reducido, es el característico del manierismo fantástico con motivos que se concentran en marcos concretos del retablo. Entre éstos reconocemos telas colgantes, cornucopias, máscaras, angelitos y cartelas correiformes en los tercios de talla de las columnas, colgantes con ensartos de hojas, cintas, arreos y llaves en las pilastras y cabecitas de ángeles enlazadas por telas y guirnaldas en los frisos. Especialmente interesantes son los motivos del banco con hermes masculinos con capitel jónico en el lado del evangelio y hermas cariátides del mismo orden en el de la epístola (sus pechos, que habían sido raspados, les han sido reintegrados en la última restauración). Parece ser que estos soportes antropomorfos o términos a pequeña escala fueron una especialidad del entallador Juan de Elordi, pues se repiten en otras de sus obras como en el banco del retablo mayor de Vidaurreta, y de otros maestros del periodo de transición en la década de los 70 como Miguel de Espinal en los bancos de los retablos mayores de Urroz Villa y Ochagavía, asimismo enmarcando relieves de santos, o Pierres Picart y fray Juan de Beauves en los retablos laterales de la Virgen del Rosario

Izquierda:
Retablo mayor de
Lerate. Detalle de San
Juan Bautista.

Centro:
Retablo mayor de
Lerate. Detalle de la
Virgen con el Niño.

Derecha:
Retablo mayor de
Lerate. Detalle de
Santa Catalina

y San Ginés de Irañeta. No obstante, la representación más variada en número y tipologías de hermes masculinos y femeninos se labró en piedra y se localiza en la balaustrada del coro de la parroquia de Torralba del Río, obra dirigida a partir de 1574 por el cantero Juan de Aguirre.

Aún cuando conocemos series de hermes grabados por Agostino Veneziano (1536) y Cornelis Bos (1546), tuvo mayor incidencia en nuestra tierra el frontispicio de la traducción castellana de los Libros III y IV de Arquitectura de Sebastiano Serlio por F. Villalpando (1552), que poseyeron algunos de los más ilustres mecenas de nuestro Renacimiento como el arcediano Remiro de Goñi, el obispo calagurritano Juan Bernal Díaz de Luco y el tesorero Martín de Mezquita. Estos estípites antropomorfos fueron copiados primero en ediciones de libros de Adrián de Amberes en Estella y en la portada del Hospital General de Nuestra Señora de la Misericordia de Pamplona (1556), donde vemos dos hermes labrados por los entalladores Juan de Villarreal y Juan Vizcaíno. De mediados de la centuria es la Casa del Almirante en Tudela, que muestra en su fachada estos soportes antropomorfos con Hércules entre la Lujuria y la Abundancia. En 1556 Martín de Mezquita encargó la reja y el retablo de la capilla de San Martín de la catedral tudelana, obras ambas en las que vemos varios hermes labrados, de talla y pintados. También en 1556 se tasaba el retablo mayor de la parroquia de la Magdalena en la capital ribera, obra de Domingo de Segura, donde entre otros motivos manieristas tempranos, hallamos hermes distribuidos por el banco.

El programa iconográfico, con las “vocaciones” escogidas por el abad de Lerate, se inicia en el banco, donde simbólicamente vemos a los fundamentos de la doctrina cristiana, los evangelistas y los Padres de la Iglesia. Flanqueados por hermes se suceden San Marcos, San Ambrosio, San Gregorio Magno y San Mateo, en el lado del evangelio, y San Juan, San Agustín, San Jerónimo y San Lucas, en el de la epístola. En la calle central se superponen el sagrario, San Pedro papa, y el Calvario, bajo la mirada de Dios Padre. En el primer cuerpo de marcado carácter femenino, destaca el relieve de la Virgen con el Niño, situada en una zona preferente a la derecha del sagrario, y le acompañan María Magdalena, Santa Catalina de Alejandría y Santa Lucía. En el segundo cuerpo escoltan al titular, San Blas, obispo de Sebaste, y San Juan Bautista en el lado del evangelio y San Martín, como obispo de Tours, y el diácono San Lorenzo en el de la epístola. Así pues, se trata de un retablo hagiográfico en el que se resaltan devociones concretas, se afirma la autoridad del primer Papa nombrado por Cristo, se representa el culmen de la Redención con el Calvario y el triunfo pascual con el Resucitado del sagrario. Los dos profetas del ático, identificados por sendas filacterias como Isaías y Jeremías, prefiguran y garantizan la continuidad entre los dos Testamentos.

En líneas generales las tallas y altorrelieves del retablo de Lerate son obras de estilo expresivista por sus modelos rafaelescos, canon alargado, manos de dedos largos e indumentarias pegadas al cuerpo de pliegues muy trabajados, sobresaliendo los relieves

de la Virgen con el Niño, San Juan Bautista y Santa Catalina, que denotan la mano de fray Juan de Beauves. La elegante figura de la Virgen sostiene a un Niño de marcada anatomía anunciando ya prototipos del Romanismo, que ya vemos en los niños o “chicotes” recostados sobre la puerta del sagrario y afrontados a un cáliz con la Forma, que nos recuerdan a las alegorías de las Tumbas Mediceas. Se aprecia la misma entidad en el relieve de Santa Catalina, con rostro de mentón corto y cuello potente, revalorizado en este caso por su elaborada y bien conservada policromía; la figura de Majencio, recostada a sus pies, nos recuerda en su iconografía la de Jessé. En la puerta del sagrario aparece un relieve de Cristo resucitado que, si bien responde en sus rasgos estilísticos al expresivismo, nos ofrece ya una iconografía triunfante contrarreformista. Aunque ocultos a la vista, los altorrelieves de San Pedro y San Pablo muestran un canon alargado y denotan la gubia de un buen imaginero. Merecen ser destacados también el relieve de San Juan Bautista, ascética figura de pómulos altos, mechones sobre la frente, dedos largos y expresivo cruce de piernas que son firmas de estilo del Fraile, y la pequeña talla del Ecce Homo, que muestra una elegante contraposición manierista entre los giros grandilocuentes de piernas y brazos. El Cristo agonizante del Calvario repite el esquema de otros ejecutados por fray Juan de Beauves como los de Huarte Araquil y Alsasua. La talla de San Pedro lo representa como papa en cátedra con un libro abierto sobre su pierna izquierda y bendiciendo. Sobre el libro se han colocado las dos llaves que se añadieron a esta talla. Especialmente cuidada es la cátedra, en la que vemos el asiento con bordes avolutados foliáceos y el respaldo con dos pilastras toscanas de fuste acanalado y como remate una venera entre dos jarrones.

Nos hallamos ante un retablo que acoge exclusivamente figuras aisladas en alto-relieve que representan devociones locales concretas, muy solicitadas en el siglo XVI. Recorriendo su superficie comprobamos la repetición de algunos gestos y actitudes, como la frontalidad e isocefalia de los Evangelistas y Padres de la Iglesia, característicos de Juan de Elordi, que se alinean sedentes entre hermes en el banco. Las entrecalles de los extremos, seguramente añadidas al plan inicial, muestran algunos altorrelieves que repiten disposición en función de su ubicación en el retablo. Así, San Blas aparece, al igual que San Juan Bautista, inclinado hacia la calle central, con idéntico gesto de la mano izquierda sobre el pecho y sosteniendo su atributo, el báculo, en diagonal, como lo hace el Precursor con la cruz. También Santa Catalina y Santa Lucía hacen un gesto similar con sus manos derechas que sostienen la espada y la palma respectivamente. Solo la Magdalena y la Virgen y San Martín y San Lorenzo adoptan posturas diferentes en función de sus peculiaridades iconográficas. Isaías y Jeremías cubren sus cabezas con capuchas y señalan hacia la Crucifixión, lo que había sido profetizado por el primero (Isaías, 53,12).

Revaloriza este retablo la policromía coetánea que realizó, una vez concluida la obra de talla, Martín de Miranda, yerno de Elordi, si bien se halla bastante deteriorada.

El dorado inunda con generosidad todas las superficies, incluso zonas impropias como el árbol del Bautista, facilitando la distensión el empleo de corlas y diversas labores. Entre los motivos realizados a punta de pincel destacan dos esbeltos ángeles manieristas con la caña y la lanza que, junto a dinámicas telas, flanqueaban al expositor. En las caras internas de esta misma caja vemos dos figuras con llamativas túnicas azules que levantan cartelas correiformes con telas colgantes. Bellas decoraciones estofadas decoran prendas como las sobretúnicas rojas de Santa Catalina y la Magdalena, con aves fantásticas, cornucopias con frutos y cintas; en la túnica verdosa de la santa de Alejandría vemos además unos estilizados rameados. Otros motivos son las telas y tallos ondulantes en cuyo ritmo se intercalan muchachos desnudos en la dalmática de San Martín y en el manto de Santa Lucía, así como en la túnica de San Pedro y el manto de San Pablo en el sagrario. Las zonas esgrafiadas del retablo son las más deterioradas como algunos fondos decorados con motivos geométricos (Santa Lucía y la Magdalena) o paisajes de planos lineales (Virgen). Mejor se conservan los esgrafiados con un soldado que azota al mártir en el relieve de San Lorenzo y una ordenanza de grutescos en campo azul que decora una pilastra junto a Isaías. También los frisos de la caja del sagrario y los cajeamientos de las pilastras de éste se decoran con roleos y moriscos grabados en fondo rojo. San Juan Bautista se sitúa en el “desierto” gracias a un bello paisaje pintado, en el que llama la atención un longilíneo árbol con varias frondas abiertas de graño. Las encarnaciones mates originales, muy matizadas, así como la pintura o dorado de los cabellos, recuperados en la última restauración, permiten una mejor valoración de los perfiles de la talla. Sin embargo, las imágenes del titular, junto a la Virgen y San Juan del Calvario, que habían sido repintadas con paños naturales, han sido ploteadas, doradas y corladas en 2002.

No obstante, donde mejor se aprecia la maestría de este pintor-dorador es en los temas a punta de pincel ejecutados sobre el dorado en el interior protegido del sagrario. En el reverso de la portezuela vemos a la Verónica que muestra el paño con una enorme Santa Faz de Cristo, con su corona de espinas verdosa. En el panel del fondo aparece una composición simétrica en la que dos ángeles sostienen sobre un paño un cáliz con pervivencias góticas de base poligonal y lados cóncavos, nudo esférico, copa acampanada y subcopa foliácea con la Forma. Escoltan a este tema eucarístico en los paneles laterales otros dos ángeles pasionarios, uno con la caña y la esponja y la lanza, y otro con la columna alta de la Flagelación. Son figuras manieristas de canon alargado y vistosas túnicas de estudiados pliegues. En sus túnicas y alas alternan vivos colores tornasolados rojos, azules, amarillos y violáceos. En el techo se simula el cielo con un fondo azul salpicado de estrellas doradas.

Fuentes documentales:

AD. Pamplona. Archivos parroquiales. Lerate. Libro de visitas y cuentas de fábrica de 1541 a 1640 (caja 36, nº 4), fols. 56v-59 (obra de talla) y 60-61v, 63v-64v y 68-77v (dorado y estofado).

AGN. Prot. Not. Salinas de Oro, Juan de Salinas, 1570. Convenios entre el lugar de Lerate y Juan de Elordi. Invº S/R. Ibid., 1571. Convenios sobre el retablo de Lerate. Invº S/R.

AGN. Prot. Not. Villanueva de Araquil. Juan Mendivil, 1572, nº 42. Cesión de Pierrres Picart a favor de Martín de Miranda.

Bibliografía:

GARCÍA GAÍNZA, M^a C. y otros, *Catálogo monumental de Navarra, T. II***. *Merindad de Estella*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1983, pp. 109-110.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y FERNÁNDEZ GRACIA, R., “El imaginero fray Juan de Beauves”, *Jornadas Nacionales sobre Renacimiento español. CEHA, Príncipe de Viana* (1991), anejo 10, pp. 161-170.

ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M^a A., *Renacimiento en Guipúzcoa. T. II. Escultura*. San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988, p. 341.



Relicario de San Marcos.
Parroquia de San Nicolás. Segundo tercio siglo XVI